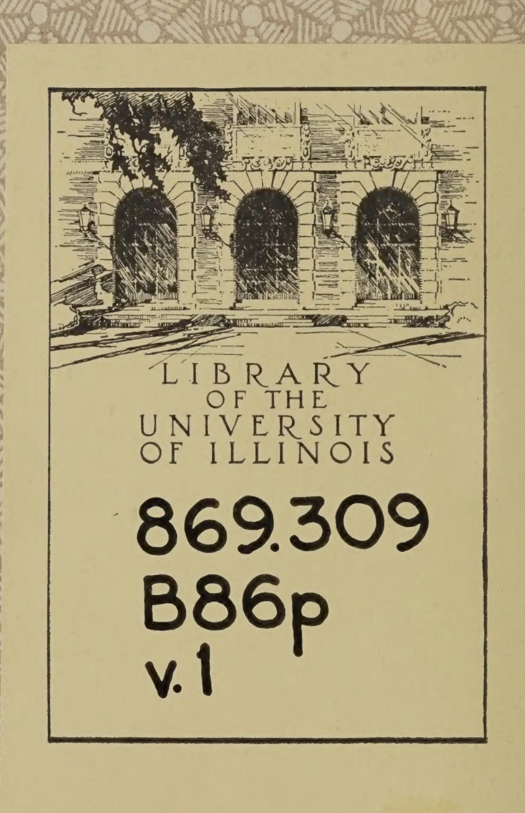




FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
INSTITUTO DE LITERATURA ARGENTINA
DIRECTOR: RICARDO ROJAS

SECCIÓN DE CRÍTICA

TOMO I

BUENOS AIRES
IMPRENTA DE LA UNIVERSIDAD

1923-1938

INDICE

LÁMINAS

INSTITUTO DE LITERATURA ARGENTINA

—

SECCIÓN DE CRÍTICA

BASES DEL INSTITUTO DE LITERATURA ARGENTINA

1ª El Instituto de Literatura Argentina tendrá por objeto el estudio y divulgación de nuestra literatura nacional, a cuyo efecto procurará la formación de un fondo documental y bibliográfico circunscrito a los temas de su especialidad, para ser utilizado en sus propias investigaciones científicas y en los trabajos de seminario de la Facultad.

2ª Serán bases del fondo documental : *a)* la colección del folk-lore argentino donada por el Consejo Nacional de Educación ; *b)* los papeles de Juan María Gutiérrez solicitados del Congreso Nacional ; *c)* los documentos y libros que el Instituto adquiera por compra o donación,

3ª Los trabajos del Instituto se realizarán bajo la autoridad del director, con la colaboración de empleados especiales, de adscritos honorarios y de estudiantes que podrán practicar en el mismo, dentro de los reglamentos e instrucciones del director.

4ª El plan de trabajos comprenderá : *a)* la organización de la bibliografía argentina, con particular atención a los géneros puramente literarios ; *b)* el estudio del folk-lore argentino, especializándose en lo que concierne a la literatura popular ; *c)* la valoración bibliográfica y crítica de nuestra producción literaria ; *d)* la formación de nuestro archivo literario, incluso la época contemporánea ; *e)* la selección de antologías de autores nacionales para uso de los colegios y escuelas de la República.

5ª El plan de publicaciones comprenderá las siguientes series : *a)* bibliografía ; *b)* folk-lore ; *c)* didáctica ; *d)* crítica ; *e)* documentos ; dividiéndose estas series en subsecciones según la índole de las materias.

6ª Las publicaciones del Instituto se costearán con los recursos de la donación Madariaga, con los que le han sido especialmente asignados por el presupuesto de la Universidad y con el producto de la venta de sus propias ediciones.

7ª Cuando los trabajos enunciados hayan avanzado suficientemente, el Instituto procurará extender el campo de sus investigaciones a las literaturas hispanoamericanas, comenzando por las naciones vecinas, a fin de realizar el estudio comparado de dichas literaturas con la nuestra.

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
INSTITUTO DE LITERATURA ARGENTINA
Director: RICARDO ROJAS

SECCIÓN DE CRÍTICA

TOMO I

BUENOS AIRES
IMPRENTA Y CASA EDITORA «CONI»
CALLE PERÚ, 684

1923

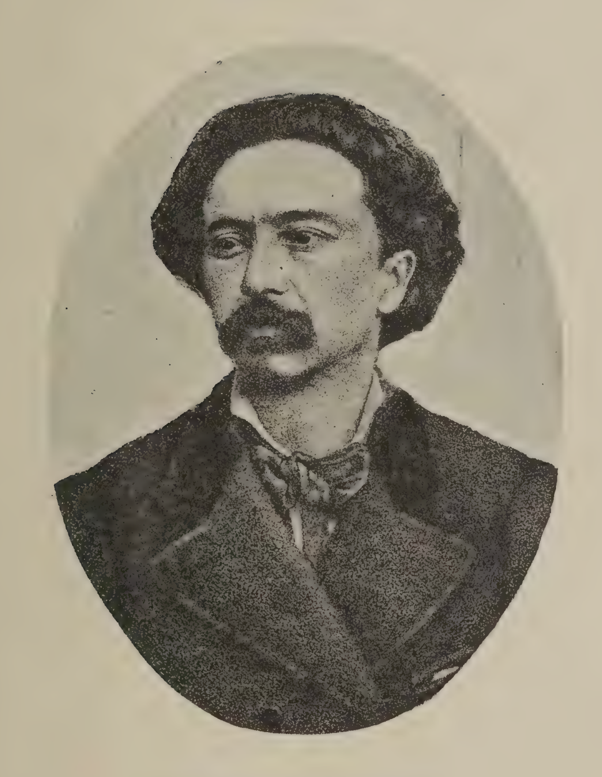
I

UN DRAMATURGO OLVIDADO

DON FRANCISCO FERNÁNDEZ

Y SUS « OBRAS DRAMÁTICAS »

Por RICARDO ROJAS



FRANCISCO FERNÁNDEZ

(Retrato extraído de sus *Obras dramáticas*, edición de 1881.)

I

UN DRAMATURGO OLVIDADO

DON FRANCISCO FERNÁNDEZ Y SUS «OBRAS DRAMÁTICAS»

En mi *Historia de la literatura argentina* he procurado salvar del olvido a algunos escritores nacionales no indignos de figurar junto a otros que merecieron los favores de la fama. Los casos más significativos me los proporcionó la producción dramática, pues valoricé en mi libro la labor de Belgrano, Mármol, Echagüe, Cuenca y Ortega, a quienes poco se recordaba como precursores del teatro argentino. Habríalo hecho también con don Francisco Fernández; pero este autor, aunque muy anciano, vivía aún cuando apareció el último tomo de mi obra, y es sabido que en ella sólo estudio a escritores ya fallecidos.

Pero he ahí que don Francisco Fernández ha muerto el año pasado, y creo llegado, con su fin, el momento de aprovechar las notas que sobre él recogiera, iniciando con un breve estudio de sus obras esta serie de monografías que el INSTITUTO DE LITERATURA ARGENTINA publicará en adelante sobre la vida y la producción de nuestros escritores.

El señor Fernández, casi nonagenario ya, vivía, pues, hasta hace poco tiempo, en las inmediaciones de Buenos Aires, podemos decir que ignorado de las generaciones nuevas, aunque había sido en su mocedad ciudadano meritorio y escritor aplaudido. Los vagos sueltos necrológicos de algunos periódicos y el silencio

de otros en tal ocasión, me hicieron ver que esta noticia póstuma podría ser un acto de necesaria justicia para con el dramaturgo olvidado. Fernández compuso numerosos dramas que se representaron de 1860 a 1880 en escenarios argentinos, con elogio de la crítica y aplauso del público; algunas de sus piezas fueron traducidas a idiomas extranjeros; las principales aparecieron reunidas e impresas en un grueso volumen.

El antiguo elogio habrá de menguar en este análisis nuevo; mas nadie negará que *Monteagudo,* drama histórico, y *Solané,* drama gauchesco, son dos típicos precedentes de nuestro moderno teatro nacional, tan argentinos como el *Molina,* de Belgrano, *El poeta,* de Mármol, *Don Tadeo,* de Cuenca, *Lucía,* de Ortega, y *Rosas,* de Echagüe, a la vez que no inferiores a éstos como ensayos de un arte naciente. Y si a estos méritos intelectuales se agrega que su autor fué también publicista, maestro y ciudadano al servicio de nobles ideales civiles, habráse justificado totalmente la publicación de la presente noticia.

Francisco Fernández nació en el pueblo de Gualeguaychú (provincia de Entre Ríos) cuando aún pesaba sobre nuestro país la tiranía de Rosas. La fundación del Colegio del Uruguay dióle ocasión de realizar estudios generales sin salir de su provincia, como a otros paisanos suyos, pero la pobreza del discípulo y las vicisitudes de aquel tiempo, impidiéronle seguir carrera universitaria. No contaba sino veinte años cuando abandonó el Colegio para alistarse en los ejércitos de la organización nacional. Sirvió a la Confederación y fué soldado, hasta llegar, de lance en lance, a teniente coronel de milicias. Pero más que las armas fueron las letras su verdadera vocación. Cuando dejó de llamarlo el clarín de los campamentos, se dedicó a la enseñanza y al periodismo. En 1860 entró a desempeñar los cargos de prefecto y profesor en el Colegio del Uruguay, donde se educara; y veinte años más tarde ocupó una cátedra de historia en el Colegio nacional de Buenos Aires. Por esta época, bajo la presidencia del general Roca, nombráronle inspector de enseñanza. En el periodismo hizo una carrera análoga a la de Andrade, de quien era paisano, correli-

gionario y amigo personal : juntos fundaron *El Porvenir*, en Gualeguaychú (1863-1868). Poco antes, después de Pavón, Fernández había redactado *El soldado entrerriano*, y, años más tarde, *El obrero nacional*, *El proscripto*, y otras hojas políticas. Su vehemencia partidaria, su sinceridad patriótica, su ardiente espíritu, irradiaron en prédicas hoy olvidadas, como se ha olvidado su obra en los anales docentes y militares de la República, pues también llevó a esos campos su tributo de buen ciudadano este generoso y entusiasta obrero de nuestra cultura.

Menos efímera que en la enseñanza, el periodismo y la guerra, habrá de ser la memoria de Francisco Fernández en los anales del teatro argentino, porque dejó recogidas en voluminoso libro sus *Obras dramáticas*, que aunque han perecido para la escena, bastan para asegurarle visible puesto de precursor en la historia de la literatura argentina. Dicho libro fué publicado en 1877, en Buenos Aires, y reeditado por Casavalle el año 1881, con nuevos dramas y con dos elogiosos artículos : uno de Matías Calandrelli y otro de Martín García Mérou. En sus 500 páginas el volumen contiene las siguientes piezas : *Monteagudo*, drama histórico, en tres actos; *El sol de Mayo*, drama alegórico, en cuatro actos; *Clorinda*, drama « veneciano », en cinco actos; *El borracho*, drama español, en cuatro actos; *Solané*, drama gauchesco, en tres actos; *El genio de América*, alegoría cívica, en tres cuadros. Como se ve por esta nómina, era Fernández hombre de vocación y de alientos, y aunque el mérito del dramaturgo no se halle proporcionado a la fecundidad del escritor, parece justo afirmar que, por ser su obra anterior a *Juan Moreira* y al repertorio de los Podestá, debemos considerar su nombre sin desdén, en la relativa proporción de valores de nuestra literatura dramática.

La fama no ha sido benévola, sin embargo, con el nombre de este laborioso precursor. Se lo suele omitir constantemente en los apuntes sobre literatura argentina y en las monografías sobre el origen de nuestro teatro. Tal omisión acaso fuera justa, si ella obedeciera a criterio ilustrado y no a rutinario olvido. Aun para descalificarlo, hubiera sido menester estudiarlo ; pero no podrían jus-

tificar esa omisión quienes hablan del talento de Labardén, fundándose en el breve fragmento que del *Siripo* se ha salvado, o quienes rinden parias a la gloria de Balcarce, porque sus ingenuos contemporáneos se conmovieron con el *Adiós a Buenos Aires*. No me sorprende que el olvido haya caído sobre las *Obras dramáticas* de Fernández, celebradas en su época, si lo propio ha ocurrido con el *Molina* de Belgrano, con *El Poeta* de Mármol, con el *Don Tadeo* de Cuenca, con el *Ata Gull* de Mansilla, con el *Rosas* de Echagüe, y tantos otros ensayos que, como los de aquél, corrían impresos. Pero sí me sorprende que necesitemos sacar del olvido a un autor casi contemporáneo, mostrando la desconocida significación de su patriótico esfuerzo. Suele tener estas adversidades la fama, y ellas revelarían en los obras sin fortuna su falta de aptitud vital, si no se repitiese con frecuencia el caso de glorias cantadas por ecos serviles en torno de verdaderos fantasmas,

En « la última página » de su libro, Fernández ha dejado la siguiente ingenua declaración : — « Estos ensayos dramáticos fueron escritos en el campamento y en la proscripción. Me han prestado oportunos consuelos, y señalan, cada uno de ellos, una época acentuada de mi vida. Antiguos compañeros de infortunios, tendrán siempre un puesto en mi corazón. Sólo a estos títulos se atreven a esperar indulgencia. » No se trataba, según se ve, de un autor presuntuoso, y la indulgencia que esperaba la encontró, desde el primer instante, en el juicio benévolo de sus dos ilustrados prologuistas. El señor Calandrelli decía : — « La poesía dramática no ha descendido del puesto que en todo tiempo ha ocupado (como educadora de la sociedad), a pesar de la evolución que ha sufrido el campo de las ideas en que la escena ha adquirido vida y movimiento. Los dramas de don Francisco Fernández, que siguen a estas líneas, nos indicarán el rumbo nuevo que los poetas dramáticos han impreso a este poderoso factor de la educación del pueblo. Vivamente impresionado por el sentimiento de la libertad, el teatro de Fernández es la América. Cuando la República Argentina cuente con una escuela de autores dramáticos, saludará en el señor Fernández al inteligente y laborioso escritor que señalara a sus con-

temporáneos el teatro y la escena como escuela eficaz de educación y moral, de ilustración y amor a la familia, a la sociedad y a la patria. » Este juicio se compensa en otros pasajes con ciertas reticencias; pero no es menos elogioso el juicio de García Mérou: « Considerados en su conjunto, los dramas del señor Fernández merecen por más de un concepto llamar la atención pública. Hay en ellos algo que no se encuentra en la generalidad de nuestros escritores: una personalidad vigorosamente acentuada, un desbordamiento espontáneo de fantasía que evoca creaciones y caracteres más o menos reales. Estas obras serán interesantes para la juventud. Necesitamos propender hoy más que nunca al desarrollo de las letras patrias; y son dignas de ayuda y estímulo los que, según dice un poeta, se presentan, no como los héroes de Homero, proclamando su genealogía y alabando su valor, sino como aquellos paladines de la edad media que luchaban con la vicera del casco calada, y sólo después de la victoria mostraban al pueblo sus blasones. Una vida de lucha y de labor está encerrada en estas páginas, porque su autor ha seguido el destino de todos los qua nacen con aspiraciones en la mente y sentimientos en el corazón ». Martín García Mérou, autor de este juicio, era joven en 1881, cuando lo escribió, mas ya se lo contaba como poeta de buen gusto y crítico de copiosas lecturas. En cuanto a Calandrelli, baste recordar que era una humanista europeo, cuyo dictamen consultaban López, Mitre y Sarmiento en materia de letras y filología. Bajo los buenos auspicios de tales nombres, salieron a luz las *Obras dramáticas* de Fernández, quien tuvo, además, en el editor Casavalle un prestigioso divulgador. Dicho libro fué la primera compilación de dramas originales publicada por un autor argentino.

Debemos ahora preguntarnos: ¿ por qué una estrella propicia no amparó en la publicidad el libro de Fernández, pues aunque se agotó la edición, yace hoy ignorado en el desván de algún sórdido mercader de libros viejos? ¿ Por qué la crítica actual no ha señalado claramente el sitio que le corresponde en nuestra historia? Yo creo hallar la respuesta en varias causas reunidas: la modesta vida del autor cuando se retiró de la acción; la poca atención del público

por nuestra antigua literatura dramática; el extrañamiento a que se ven condenados en los escenarios actuales las piezas de otro tiempo; y, finalmente, lo pesada que resulta la lectura de esas largas piezas (cinco de ellas en prosa), superficiales en cuanto a los caracteres y difusas en cuanto a la composición meramente teatral. Sabemos, por otra parte, que la silenciosa lectura de obras dramáticas es prueba a que no suelen resistir sino los grandes dramaturgos, atrayentes por el genio como Shakespeare o por el ingenio como Lope. Sin embargo, las piezas del señor Fernández subieron hace medio siglo a las tablas, y fueron aplaudidas entonces. El propio autor, en un reportaje que le hiciera hace pocos años, para la revista *Fray Mocho*, su comprovinciano el doctor Juan E. Carulla, ha recordado aquellos lejanos éxitos.

Corría el año 1863 cuando llegó a Concepción del Uruguay (capital de Entre Ríos a la sazón) una farándula encabezada por el actor español Joaquín Argüelles. Fernández, que vivía en Concepción, aprovechó la coyuntura para estrenarse como dramaturgo, y dió a Argüelles su primera pieza: *El ángel bueno y el ángel malo*, que obtuvo éxito, pero que el autor destruyó porque algunos críticos creyeron descubrirle alusiones politícas. El mismo intérprete representó después *El sol de mayo*, publicado con prólogo de Andrade, amigo del autor. Más tarde compuso *La triple alianza*, cuyas representaciones prohibió el general Urquiza. Y finalmente escribió *El borracho*, última de sus obras entrerrianas. *El borracho*, cuya acción pasa en España hacia el 1800, estrenado por Juan Reigno, en Madrid, fué traducido al italiano de la tercera edición española. Cuando Fernández vino a Buenos Aires (hacia la década del 70) una asociación del teatro nacional, entonces fundada, pidió a un jurado constituído por Mitre, Andrade y Cané, que eligiese una de las obras de Fernández para ser representada en un festival, y el jurado eligió *Monteagudo*. « No puedo hablar del sonado éxito de esta representación (decía el viejo dramaturgo al doctor Carulla), pero me remito al recuerdo de los amigos de entonces. » De esa época también data *Clorinda*, drama romántico, de argumento exóticos. *El sol de mayo* pertenece

a la especie alegórica del *El genio de América*, aunque es más fantástico, y a la especie histórica del *Monteagudo*, aunque de acción menos biográfica. Calandrelli ve en él un « drama lleno de acción y vida », pero exagera en esto. Su representación pudo resultar interesante, sin embargo, porque la acción pasa en las afueras de Buenos Aires, en la casa quinta del marqués de Loreto, el cual aparece en escena, y con él contrastan Carlos y María, protagonistas de la obra, que encarnan los ideales de nuestra emancipación. Aquella misma época había sido ya dramatizada por Juan Bautista Alberdi y por doña Juana Manso de Noronha. Posteriormente, Fernández cultivó el teatro escolar y patrocinó la fundación de un conservatorio dramático, cuyo proyecto presentó a Roca durante el ministerio del doctor Magnasco.

El carácter más noble de este escritor — fuera de la simpatía que despierta su vocación tan desinteresada y constante — es la tendencia a hacer de sus dramas una especie de misterio laico, bajo las formas de la evocación histórica, del cuadro realista o de la alegoría doctrinal.

El *Monteagudo* responde acabadamente a la primera de esas formas : es una evocación histórica, con la figura del héroe como personaje central, en el ambiente de Lima durante los años de la emancipación. La acción ocurre la noche del 6 de julio de 1822 : el primer acto, en el jardín palaciego del marqués de Velázquez ; el segundo, en un despacho de los virreyes, ya ocupado por el gobierno libertador ; el tercero, en una casa frente a la iglesia de San Juan Bautista, y desenlaza la acción con el asesinato del protagonista, en cuyos pormenores el autor no se ha ceñido a la verdad histórica. Por su acción central este drama es una biografía de Monteagudo en los momentos de su poderío y de su caída en el Perú, pero no faltan, como episodios secundarios, mujeres para el galanteo : Cristina y Paula por ejemplo ; así como cortejos y tapadas y máscaras para las escenas de fiesta, gentes del pueblo, oficiales y soldados para las escenas de color político, y algunos aristócratas, como el marqués de Velázquez y el vizconde de Campo Verde (acaso pseudónimos de conocidos personajes limeños), que

tiñen de brillo cortesano las escenas, definiendo el ambiente donde se debate el genio poderoso de Monteagudo. El prócer ha sido concebido con simpatía. Ignoro la fecha en que el drama fué escrito, pero se publicó en 1881, y es posible que Fernández hubiera leído los libros poco antes editados sobre el asunto por Fregeiro, Pelliza y Ramos Mejía. Sé que el dramaturgo conocía algunas páginas de Monteagudo (quizá en la edición de Pelliza), pues pone en boca de sus personajes palabras auténticas de sus panfletos. Monteagudo es para Fernández un espíritu vibrante, fuerte, generoso, el númen republicano de América, tal como yo también lo concibo, y le atribuye algunas veleidades eróticas que no sé si debemos imputarlas a sugestión del libro de Ramos Mejía o necesidad de completar la psicología del héroe, introduciendo una intriga amorosa que a la vez sirve para retocar el ambiente cortesano y voluptuoso de Lima. La prosa de los diálogos es animada, pero la composición de las escenas un tanto insegura. No faltan tiradas oratorias, ni frases enfáticas (v. gr. acto III, esc. 13ª), propias del gusto romántico, que buscaba en el teatro efectos de clamatorios hoy desdeñables. A pesar de estos defectos de factura literaria, hay cierta nobleza y verdad en el ambiente, de modo que podemos considerar a Fernández como precursor de nuestro teatro histórico.

Bajo la forma de una alegoría doctrinal, Fernández compuso *El genio de América,* pieza en tres cuadros que él llamó « tragedia alegórica », pero que es un auto simbólico inspirado en la tradición americana y tendente a ensalzar la libertad de pensamiento. La nómina de sus personajes dará por sí sola idea de su especie dramática : El Inca, La Ñusta (hija del inca), la Conquista, un heraldo de la conquista, el Papado, el Jesuitismo, un patriota americano, Satán (personaje mudo), y el genio de América, que da su nombre a la obra. Desfilan, además, reyes, clérigos, nobles, indios de ambos sexos y de todas edades, soldados de la conquista, milicianos de la emancipación, vírgenes del sol, coros de huries y genios, fantasmas de hugonotes y de albigenses. Acción personal, no la hay propiamente ; realízase el drama por sucesión de cantos y de símbolos, pues Fernández ha escrito en verso esta obra, y ha

recurrido a las mutaciones escénicas de las comedias de magia. En una minuciosa acotación preliminar, el autor se ha complacido en detallar la caracterización de los lugares y los trajes con el auxilio de la *Historia de la conquista del Perú*, por Prescott, y de los *Comentarios Reales*, por el inca Garcilaso. Una calenturienta imaginación arábiga derrama allí sus tintas, más cuidadosa de la policronomía teatral que de la verdad arqueológica. Nada menos ceñido a la unidad de tiempo de las clásicas que la cronología desaforadamente romántica de esta obra : para el primer cuadro estamos en el siglo XVI y para el tercero en el XIX. La unidad de lugar desaparece en la ubicua fantasía del poeta : primero, un ameno valle andino, donde *La Conquista* ha plantado su tienda, y en él se ve el oro del botín, un templo del sol, un volcán, un condor simbólico ; luego, el palacio del Inca, donde el jesuitismo triunfa del papa y del rey, quedando dueño de América, suceso que se materializa por una mutación escénica, pues substituyendo al palacio incaico, deja ver una « desolada necrópolis india donde arden hogueras inquisitoriales » ; después, las riberas del Pacífico, donde se ve un barco, una selva, la boca de una mina y el templo de Pachacamac ; a esto suceden dos nuevos cambios : un salón imperial y la virginal naturaleza de América. Es imposible resumir en breves líneas todo cuanto ocurre en esta obra : guerras, aquelarres, orgías, amores, lances de varia especie, cosas del mundo visible y del invisible. Su argumento no podría concretarse en una acción ; pero sí sus símbolos en una doctrina : todo concurre a hacernos ver cómo los sencillos pueblos de la América precolombiana cayeron aherrojados por las fuerzas de la conquista militar y las arterías del fanatismo religioso ; cómo el nuevo imperio colonial se desmoronó por los vicios de su propio origen ; cómo, después de la independencia, América recobró las virtudes de su genio originario, encaminándose, por el camino de la libertad, a la realización del ideal cristiano en el seno de la religión natural. Los versos en que todo esto se dice son tan buenos o tan malos como los que en aquel tiempo se escribían ; pero más que en sus versos, dícelo el autor, en la tropical abundancia de sus alegorías.

Acaso García Mérou pensaba en *El genio de América* cuando afirmó de las obras de Fernández: « En ellas se encuentra la viveza de un espíritu ardoroso y el fuego de un corazón entusiasta, sin la corrección fría del artista que pone a su obra sobre el yunque y la modela en la fragua hasta quitarle todas las rugosidades que puedan herir las epidermis delicadas. Dejan descubrir amplios horizontes iluminados por uno que otro relámpago. Parecen una de esas selvas exuberantes donde todavía no ha penetrado el hacha del desmonte y que guardan en su seno emanaciones de flores desconocidas, pero grandiosas en su agreste belleza y en su salvaje magnitud. Su principal mérito deriva del lujo imaginativo, que a veces se desborda, pero que, en ocasiones, reviste formas elocuentes y brillantes arranques. » Aun sin compartir el benévolo elogio del crítico, puede aceptarse su definición. Lanzada la calenturienta imaginación de Fernández en la abstracta atmósfera de las alegorías, alcanza en esa obra una inquietud y un color orientales, sin parangón en otra obra de nuestra literatura. Pero todo ello se me antoja la maleza viciosa de un suelo fértil. En esta obra, las ideas son filosóficamente triviales, y estéticamente vulgares los versos, pero ella deja un residuo de fantasía rica o audaz que, mejor disciplinada por la cultura, hubiera tal vez cuajado en realización menos deleznable. *El genio de América,* sin embargo, fué traducida al italiano por el poeta Carlos Francisco Scotti. Fernández escribió, además, un libreto de ópera en cinco cuadros sobre el argumento de esta obra, y el maestro argentino Saturnino F. Berón compuso una partitura que no sé si llegó a ejecutarse *(Obras dramáticas, op. cit.,* pág. 417). A pesar de tales éxitos, con esta pieza estamos al borde del fantástico abismo en donde Shakespeare, Gœthe o Mæterlinck se salvan; pero donde el señor Fernández no pudo salvarse.

Mejor encaminada que en sus evocaciones históricas, o que en sus alegorías doctrinales, anduvo la vocación dramática de Fernández en su obra *Solané,* pieza realista y de ambiente criollo, donde la imaginación del autor debió concretarse a las sugestiones del modelo inmediato. « Drama histórico » lo llama la

edición de 1881, sin duda porque el argumento provenía de algún sucedido real; pero una acotación del mismo dice: « La acción pasa en las inmediaciones del Tandil, distrito de la provincia de Buenos Aires (República Argentina), desde diciembre de 1871 hasta el 1° de enero de 1872. » Trátase, como se ve, de un suceso contemporáneo, y si, según creo, el gaucho Jerónimo Solané existió realmente, y en tal sentido el drama puede considerarse histórico, puesto que ha sido creado en torno de un personaje real, sería la contemporaneidad del personaje real y de su ambiente la que le da su clasificación de « realista » con la cual lo he designado. Las indicaciones marginales del autor sobre la caracterización de su tipo consuman esa definición: « Solané — dice — viste calzón-bombacha; camiseta de brin plomo; sobre ésta un pañuelo con cabrestillo; bota granadera plegada; poncho pampa; sombrero fieltro de anchas alas, cuyas puntas caen hacia abajo; una imagen de la virgen María sobre el pecho; al costado, pendiente del cuello, una cinta de cuero de potro con un bolsillo de piel de zorro, dentro del cual aparece un libro; al frente, aprisionado por una faja pampa, y, sobresaliendo por entre la botonadura de la blusa, el cabo de asta de ciervo de un puñal. Solané *usaba (sic)* barba poblada; su rostro era moreno pálido, pero simpático y con rasgos de viril y casi salvaje hermosura; el cabello lo trae *(sic)* a lo Jesucristo » (pág. 341). No debemos olvidar que Fernández era entrerriano y además militar de nuestras guerras civiles, lo cual quiere decir perito en cosas gauchescas. La estampa de Solané, tal como ahí se lo presenta, recuerda al Morajú pintado en nuestros días por el artista Quirós, también entrerriano. Esa figura ya no es la de chiripá que Eduardo Gutiérrez describiría al pintar a Santos Vega, en sus novelas del género; del propio modo que la silueta moral de Solané ya no es la de Martín Fierro, tal como por entonces José Hernández habíala pintado. Parece evidente, sin embargo, que ambos autores gauchescos hayan influído sobre Fernández en esta concepción de su tipo, y acaso en algunos episodios y en el tono general del lenguaje que para esta obra emplea. Acerca de ella, Calandrelli en

su prólogo nos dice: « *Solané* es el tipo del paisano perseguido y calumniado, que no hallando justicia en los magistrados, por perder éstos el favor de la gente acomodada, apela al recurso de la fuerza, pretendiendo hacerse justicia con su puñal. Hábiles argentinos han trazado con mano maestra el carácter altivo y noble, a la vez que funesto, del legendario gaucho, del pundonoroso y leal paisano. Fijándose bien en el espíritu de Solané, se observa cierto fondo de bondad, paulatinamente borrado por la mano del tiempo, empapada en accidentes desgraciados. La regeneración del gaucho para servirse de él como de instrumento de sus venganzas personales, la bandera religiosa para cobijar con ella sus crímenes misteriosos, forman el barniz de la máscara que oculta a un hombre terrible. Hipócrita, astuto, inteligente, fuerte, valiente, tiene todas las dotes de un hombre extraordinario para fascinar a los paisanos francos y leales y llevarlos a la gloria como al martirio. El amor no satisfecho, las súplicas desoídas, el linaje despreciado, la indiferencia de los magistrados, las pretensiones a puestos superiores a las fuerzas propias son, en diferentes épocas, los móviles principales de su vida singular de crímenes y horrores. Sabido es su fin y las maldiciones que arrancó a las viudas y a las inocentes criaturas que contemplaran el umbral de sus hogares enrojecidos con la sangre de sus padres y sus hermanos. El tipo ha sido tomado de lo vivo. La fiereza salvaje de Solané en los momentos de cólera, y la serena tranquilidad de su carácter, han sido expresados de una manera artística y verdaderamente dramática. En esta producción no dañan las ideas exageradas; sirven, al contrario, para llevarnos a la verdad, pues si a veces la imaginación exagera en más, suele, por el contrario, minorar el valor de las hazañas en hombres cuyo tipo créese extinguido o forjado por poetas cuyas creaciones no preocupa ya a la calculada y positiva imaginación de sus contemporáneos » *(op. cit.,* pág. XVI). Esta fiel versión del *Solané* de Fernández, trazada por un europeo culto que conocía nuestro ambiente, me exime de otros detalles sobre el origen real y el tipo psicológico de aquel protagonista, así como sobre la relativa sobriedad de la obra que lo representa.

Los demás personajes que acompañan en la acción al héroe epónimo son el sargento Rodríguez, Burgos, El Negro y otros gauchos, vestidos con los variados trajes de su clase, « desde chiripá, bota de potro y sombrero roto por el uso, hasta la bombacha, el paletó y la bota granadera » ; el comandante Gómez, jefe de caballería ; La Mica (Micaela), criolla de pañuelo al cuello y trenzas a la espalda ; Bidarte, Lasalle, Genoveva y Lelia, gentes acomodadas de las estancias vecinas ; un sacerdote, y La China, india pampa, personaje mudo, vestida de una túnica y con el cabello cortado a la altura del hombro según usanza de las tolderías. El primer acto, en dos cuadros, ocurre al empezar la acción, en plena pampa, de noche, y luego se ve la sierra del Tandíl : hay un carro de gauchos, un asador junto al fogón ; circula el mate ; suenan cantos nativos al son de la guitarra. El segundo acto pasa en casa de Bidarte : se ve el dormitorio de Lelia desordenado por un reciente asalto de bandidos. El tercer acto se realiza en la cárcel del Tandil : es media noche, y aparece a través de la reja un crucifijo en la pared, un cuero de vaca tendido a guisa de cama, y una vela de cebo que alumbra el aposento. El realismo ha sido en esta obra llevado por Fernández hasta las formas verbales del diálogo, en el cual subraya las voces : *menjunje, sabés, estilito, güen, topamos, tuavía, sío, haé, dende, pa, desembuchar, ladino, pobrerío, puande, desauciao, anque, haiga, yuyo, asiguro, dotor, aonde, Güenos Aires, estao, indina, rivolución, enriedo, cajetilla, desgaritao, pialó, leídos, escribidos, mesmo, gacetas, ricacho, gringo, engatuzao, tamién, arriaron, vide, juir, encorralao, tirria, caramba, andá, siguro, retiraito, compadrito, amarraos, seguritos, entregaos, juera, ansí, puallí, locro, comendante, nieblina, compae, dijieron.* — En mi libro *Los gauchescos* he tratado extensamente sobre el valor idiomático de tales voces y sobre la tendencia de nuestros autores criollistas a subrayar este vocabulario de color local, que suele ser de origen español, o que cuando no lo es, tampoco debe subrayarse, porque le da carácter de cosa hechiza y remedada, o de pedante precaución cultista, contraria a las tendencias del criollismo en literatura.

No menos que en el habla *Solané* muestra la vida local en sus episodios de amor y de coraje, propios del duro ambiente de la pampa, en esa época, y del carácter romancesco de sus gauchos valientes, amartelados y cantores. Así los habían ya pintado Hernández en la épica, Ascasubi en la lírica, Gutiérrez en la novela. Francisco Fernández fué el primero que los llevó a la acción dramática y dialogada. Su Solané es hermano menor de Martín Fierro, de Cruz, del Viejo Vizcacha, de Paulino Lucero, de Juan Moreira, de Santos Vega, de Pastor Luna, y debemos citarlo, junto a Montaraz y Calandria, cuando se habla de tales tipos populares.

Las tres piezas comentadas califican sobradamente a Fernández como precursor de nuestro teatro : con *Monteagudo* en la especie histórica, con *El genio de América* en la especie alegórica, y con *Solané* en la especie gauchesca. En las tres alienta un noble sentimiento de raza y un propósito de revelar el misterio de nuestras fuerzas colectivas, yacentes en la tradición, en las costumbres y en los ideales de la democracia argentina.

Cuando se considera que un compatriota nuestro ha podido servir a su patria en la enseñanza, la prensa y las armas, como Francisco Fernández la sirvió ; que ha podido cultivar las letras, logrando el elogio de los más autorizados críticos de su generación, como Mitre, Calandrelli, García Mérou, Andrade y Cané ; que ha podido producir dramas aplaudidos y traducidos, impresos luego en edición excelente ; y que ha podido, en fin, vivir hasta nuestros días, sin que las gentes supieran nada del anciano escritor soterrado en el retiro de una pobreza anónima, entonces comprendemos el olvidadizo tumulto de esta moderna sociedad argentina, condenada a recomenzar cada día su esfuerzo de cultura, porque olvida las frustrados o logrados afanes del día anterior.

La cultura es obra de continuidad. Ella organiza tradiciones, valorando el trabajo de las generaciones pasadas, con imparcialidad crítica y con voluntad de superación. Así van inscribiéndose, en sus tablas de bronce, los nombres modestos o gloriosos de los precursores. La Facultad de filosofía y letras, y en ella el Instituto

DE LITERATURA ARGENTINA, propónese, precisamente, colaborar en dicha obra, contribuyendo a organizar la conciencia de nuestra cultura.

Don Francisco Fernández, oriundo de Entre Ríos, poseyó las cualidades generosas que han caracterizado al hombre de su región; publicista, fué amigo de su comprovinciano Andrade, y educador, lo fué de su comprovinciano Magnasco; luchó en los campos de la guerra civil por la organización democrática, y en la prensa de combate, por los principios liberales; adoctrinó a la juventud en los dos más famosos colegios de la República: el de Uruguay y el de Buenos Aires; proyectó la fundación de un conservatorio dramático; dió a la naciente escena argentina los frutos de su ingenio; contribuyó, con *Monteagudo* y *Solané,* a fundar el teatro histórico y el teatro gauchesco; trabajó constantemente por nobles ideales; conoció el aplauso; envejeció en la soledad; murió en el olvido y la pobreza.

Ante ese resumen de su vida, me ha parecido justo inscribir su nombre en los anales de la cultura nacional para que se lo tenga presente en la historia del teatro argentino.

II

EL «FILIPPO» DE ALFIERI

EN BUENOS AIRES

Por ALFONSO CORTI

EL «FILIPPO» DE ALFIERI

EN BUENOS AIRES

Hace algunos años tuve ocasión de ocuparme de *Argía*, tragedia de Juan Cruz Varela, y de establecer en su verdadero alcance la influencia ejercida por Alfieri en nuestro trágico colonial, que en dicha pieza imitó, tradujo o plagió, según indiqué entonces, dos del poeta italiano: la *Antigona* y el *Polinice* (1). Vertió, también, Varela al castellano y en prosa, la *Virginia*, primera de las llamadas *tragedie di libertà* de Alfieri. A ella se unió el *Filippo*, traducido por Esteban de Luca, bajo el título de *Felipe Segundo* (2). La

(1) Vide ALFONSO CORTI, *Argía*, contribución al estudio histórico del teatro argentino, en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, nº 134, año 1918. Hay tirada aparte.

(2) En la Biblioteca Nacional hay un manuscrito (el nº 7747) que contiene la traducción del *Felipe Segundo*. No conociéndose la de Esteban de Luca, difícil sería establecer si ésta es la suya, pues aquí el traductor esconde su nombre bajo la letra C. Esta versión anónima es la que publicamos en el tomo I, número 4, de la Sección Documentos.

Consiste dicho manuscrito en un cuaderno de formato común, de unas 90 páginas útiles. No es el manuscrito original de la traducción sino una copia. En la portada se dice que fué dicho *Felipe Segundo* traducido en 1820 y copiado en 1826. Aunque no consignara este último dato, igualmente podría inferirse que se trata de una copia, por la ausencia de tachas y de correcciones que, forzosamente, debieron abundar en el cuerpo de mano y pluma del traductor. La copia fué sacada para la representación, como lo comprueban los repartos, y ha pertenecido al archivo del *Coliseo* de Buenos Aires, como lo atestigua el sello que lleva en la portada. Se declara también en ella la aprobación de la pieza, subscrita por el censor F. C. de Beláustegui. Agregaremos que el documento, escrito con letra clara y suelta, está bien conservado. Los rastros que en él ha dejado la polilla, pocos en realidad, no impiden la lectura y la inteligencia del texto en las partes afectadas.

Sofonisba fué igualmente trasladada a nuestra lengua (1), y entre otras traducciones de piezas dramáticas que engendraron la cultura literaria y el patriotismo de los miembros de la *Sociedad del Buen Gusto*, nombra Gutiérrez una *María Estuarda* (2), que puede muy bien ser la de Alfieri.

Cultura literaria y amor de las letras, pero al servicio de la política y de la idea de patria, sostenían la tarea de divulgación de ese teatro, que adunaba a su prestigio artístico su autoridad de doctrinante. Las tragedias de Alfieri, más que las obras dramáticas francesas del período revolucionario, ayudaron a los hombres de Mayo a propagar los ideales republicanos y a inspirar el odio a los déspotas.

En Francia, acaso una sola pieza de las que contribuyeron a difundir las nuevas ideas, y no ya una tragedia, sino comedia, *Le Mariage de Figaro*, tiene valores literarios de buena ley. Beaumarchais amplió el horizonte de evolución de la comedia posterior a Molière; supo agregar a la sátira de las costumbres, la de las instituciones, a la que no llegó nunca — según lo ha hecho notar Lintilhac (3) — el autor de *Tartuffe*.

Brunetière, al indicar la remota ascendencia del espíritu subversivo de aquella pieza que tantas discusiones ha suscitado, la hace entroncar con la tradición medieval, llevándola a la época de los viejos *fabliaux* (4). Pudo muy bien el eminente crítico, recordando los géneros indígenas, pensar en la *sottie*, la incipiente comedia de carácter político que tuvo su mejor florecimiento durante los reinados de Carlos VII, Luis XI, Luis XII, llegando hasta los días de

(1) Se trata de una literal y pedestre traducción en prosa, hecha por V. A., sin duda alguna Valentín Alsina. Se conserva el manuscrito en la Biblioteca Nacional, figurando en el catálogo respectivo bajo el número 7728.

(2) Vide Juan María Gutiérrez, *Estudio sobre las obras y la persona del literato y publicista argentino don Juan de la Cruz Varela*, Buenos Aires, imprenta y librería de Mayo, 1871, página 47.

(3) Eugène Lintilhac, *Histoire générale du théâtre en France*, Paris, Flammarion, tomo IV, página 393.

(4) F. Brunetière, *Les Époques du Théâtre Français*, Paris, Hachette, 1914, página 317.

Enrique IV (1). El *Mariage de Figaro* llevaba en sí toda la fuerza incontrastable de la próxima tempestad. Y mientras Goldoni, que en sus *Memorias* recuerda el espectáculo (2), no supo ver la trascendencia política de la pieza, y dió por apagada su curiosidad de hombre del oficio con fútiles impresiones, Napoleón decía, con razón, que en ella estaba ya en acción la revolución francesa.

La tragedia, que en realidad termina con Voltaire, arrastró una existencia misérrima sin esperanzas de reacción. No escapa a este decaimiento general el mismo *Carlos IX* (3), de María José Chênier, cuyo precio está sólo en el contenido político a usanza de la época : es una bandera de liberalismo, un arma contra la tiranía.

Larroumet, al constatar que el teatro de la Revolución no ha producido en Francia ninguna tragedia aceptable, imputa el fenómeno *à défaut d'hommes de talent et par la faute de genres épuisés* (4). Ampliando su primera afirmación, agrega que los hombres de talento como Chenier, que se empeñaron en servir la idea revolucionaria por medio del teatro trágico, partieron de un error al querer adoptar un género envejecido y estéril, como expresión de ideas nuevas y fecundas. La tragedia, que necesita refugiarse en la lejanía de la leyenda y de la historia, carecería de aptitud para representar los hechos inmediatos. ¿Era, pues, necesario esperar el nacimiento del drama y llegar hasta el movimiento romántico?

De las dos causas enunciadas por Larroumet, nos inclinamos a aceptar sólo la primera. Como razón de nuestra preferencia, tenemos por delante el ejemplo de Alfieri, que no necesitó echar mano

(1) Puede verse sobre este asunto : Petit de Julleville, *La comédie et les mœurs en France au moyen âge*, Paris, Cerf, 1886, capítulo IV ; C. Lenient, *La satire en France au moyen âge*, Paris, Hachette, 1877, capítulo XXIII.

(2) *Memorie*, parte III, capítulo XXXVI.

(3) Esta pieza fué conocida en Buenos Aires. En la Biblioteca Nacional existe, en manuscrito, bajo el título de *Carlos 9 o La Escuela de los Reyes*. Proviene del archivo del Teatro Argentino, como lo atestigua el sello, y lleva la aprobación del censor Beláustegui. Tiene indicado el reparto de los papeles. Y la superposición de nombres indica sucesivos repartos, posiblemente en distintas representaciones.

(4) G. Larroumet, *Études de critique dramatique*, Paris, Hachette, 1906, tomo I, página 175.

de acontecimientos de la víspera para labrar la fábula trágica y con ella conmover fuertemente el espíritu de sus contemporáneos, inspirar el odio a la tiranía, difundir las ideas de libertad, despertar energías dormidas e incitar a la acción. Error sería trasladar al romanticismo el hervor de ideas y de pasiones que no viven sino en la tragedia de fines del siglo XVIII, de contenido eminentemente doctrinario. No desmienten de esa orientación las tragedias de Alfieri. Sus personajes, como ocurre a menudo con los de Voltaire, encarnan un sentimiento exclusivo, en su caso particular el odio a los tiranos. El conflicto en sus tragedias, siempre el mismo, se renueva hasta la saciedad: el hombre en lucha titánica contra la tiranía.

El mismo ha dicho que, casi en sus veintisiete años, cuando contrajo con el público y consigo mismo el duro empeño de hacerse autor trágico, contaba entre sus capitales, para sostener aquella temeraria empresa, *una profonda ferocissima rabbia ed abborrimento contra ogni qualsivoglia tirannide* (1). Tal sentimiento, llevado a una exageración mórbida, aparece en las más diversas situaciones de su vida. Así, durante uno de sus famosos viajes, encontrándose en Viena, no quiso conocer ni tratar a Metastasio. Habiéndolo visto, en los jardines del Palacio Imperial, hacer a María Teresa la *genuflessioncella di uso, con una faccia si servilmente lieta e adulatoria*, no hubiera consentido jamás en contraer *nè amicizia nè familiarità* con una *Musa appigionata o venduta all'autorità despotica*, por él tan *caldamente abborrita* (2). En Rusia, no quiso conocer a Catalina II. Buscando él mismo las razones de una *così inutilmente selvaggia condotta*, la encuentra en una mera *intolleranza d'inflessibil carattere, ed un odio purissimo della tirannide in astratto* (3).

El tirano no era para él, solamente, el monarca absoluto, tal como había llegado hasta las postrimerías del siglo XVIII y como lo

(1) *Vita*, parte prima, epoca quarta, capitolo I.

(2) *Ibid.*, III, 8.

(3) *Ibid.*, III, 9.

consideraron tendenciosamente los revolucionarios de la época (1). Su concepto de la tiranía es más amplio, y lo ha dejado definido desde las primeras páginas del primer libro *Della Tirannide*. Dice, en efecto : *Tirannide indistintamente appellare si debbe ogni qualunque governo, in cui chi è preposto alla esecuzion delle leggi, può farle, distruggerle, infrangerle, interpretarle, impedirle, sospenderle; od anche soltanto deluderle, con sicurezza d'impunità. E quindi, o questo infrangi-legge sia ereditario o sia elettivo; usurpatore o legittimo; buono o tristo; uno o molti; a ogni modo, chiunque ha una forza effettiva, que basti a ciò fare, è tiranno; ogni società che lo ammette, è tirannide; ogni popolo, che lo sopporta è schiavo* (2).

Condenó igualmente todas las especies del despotismo, como debía fustigar sin piedad en sus *Satire*, de entonación eminentemente política, a reyes, grandes, plebe y clase media (3). Hombre de prejuicios aristocráticos — que los tuvo y arraigados — no fué en realidad un campeón de la igualdad; no podía en modo alguno adular al populacho. Hombre independiente, inhábil para la domesticidad cortesana, no frecuentó el palacio ni pudo soportar la intromisión de su rey en sus asuntos privados, tutela que consagraba la organización social de su país y de su época.

Había cantado a los revolucionarios franceses del 89 en su oda a *Parigi sbastigliato*, lo que no fué óbice para que, indignado en presencia de la rapiña y del crimen, arremetiera en el *Misogallo* contra los mismos cuyos primeros triunfos había celebrado. La *Vita* guarda el asco por los *manigoldi della plebe*, los *scimiotigri* que estuvieron a pique de impedir su fuga de París.

Pensador de ideas profundas, soñando con la regeneración y la grandeza de su patria, no nutría solamente odios, no sentía sólo el infecundo placer de demoler. En sus *Commedie*, que tienen como sus tragedias un fin político, hizo la crítica de los diversos

(1) Nuestro Varela enunciaba, también, aquel difundido principio en el prólogo de *Argía*, Buenos Aires, Hallet, 1824, página IX.

(2) Vide *Opere*, Italia, 1806, tomo III, página 10.

(3) Satira I, *I re*; Satira II, *I grandi*; Satira III, *La plebe*; Satira IV, *La sesqui-plebe*.

sistemas de gobierno, para dar el concepto de su república ideal. Así, *L'Uno* es la crítica de la monarquía absoluta o del despotismo, *I pochi* de la oligarquía, *I troppi* de las formas demagógicas. Pero en sus formas absolutas, ni la monarquía, ni la aristocracia, ni la democracia podían satisfacerlo. Su estada en Inglaterra le hizo admirar profundamente a este país, encontrando adecuada a sus ideales políticos, la monarquía constitucional inglesa. He ahí la finalidad del *Antidoto,* coronamiento de su tetralogía, pesada y aburrida, si se quiere, como creación dramática; pero que cobra inapreciable valor cuando se estudia el pensamiento político de Alfieri.

En la *Etruria vendicata* hizo la apología del regicidio y eso sólo hubiera bastado, a despecho de sus verdaderos ideales políticos, para convertirlo en el ídolo de los jacobinos, como su fiera inquina contra los déspotas, lo hicieron grato a todos los liberales y revolucionarios.

El suelo de su patria era hollado por la planta del dominador extranjero, y el ánimo envilecido de sus conciudadanos, dejaba estrecharse el círculo de la opresión en medio de la general indiferencia por el naufragio de las instituciones libres. Con el magisterio de su arte, elevado por él a una altísima función social, emprendió la regeneración de su patria y con el mismo fervor, con el mismo esfuerzo de voluntad tozuda con que, por el trabajo y el estudio, había realizado la de su propia vida, un tiempo vacía y disipada.

Poetas y pensadores han proclamado en Italia el valor de su obra y la extensión de su influencia. En este sentido escribió De Sanctis: *Il nostro Alfieri è un uomo che al solo nominarlo ci sentiamo superbi di essere italiani. Le sue passioni stesse violentissime e individuali ce lo rendono caro, perchè ci mostrano in lontananza un'Italia futura, che egli vagheggiava nel suo pensiero. Ciascuna volta che l'Italia sorge a libertà, saluta con riverente entusiasmo Alfieri e si riconosce in lui. Nel' 99, il primo fatto dei repubblicani di Napoli fu di batter le mani ad Alfieri in teatro. Nella prima ebbrezza del' 48 ciascuno diceva fra sè: Ecco l'Italia futura d'Al-*

fieri (1)! Y con razón pudo decir Gioberti que, en Italia, el culto de Alfieri ha sido semilla de virtudes patrióticas (2).

Si fué enseña de rebelión entre los suyos, su fama y sus obras corrieron más allá de los montes y de los mares patrios, fomentada la difusión por las circunstancias políticas del momento. En este sentido y con palabras que cobran una especial significación para nuestro país, escribió ya Sismondi: *La révolution a favorisé la renommée d'Alfieri; ses œuvres ont été imprimées, ont été representées dans des pays où jamais auparavant on n'en aurait permis l'impression ou la représentation* (3).

La literatura, pues, conspiró con la política en el proceso de la renovación de Italia. Parini, iniciador de la poesía-civil, había hecho de sus cantos una escuela de energía, queriendo arrancar a sus conciudadanos del ocio infecundo, de la vida despreocupada y fácil y, como Alfieri, sacudía la enervación de sus compatriotas, pagados del preciosismo arcádico y del sentimentalismo dulzón del melodrama metastasiano, llamándolos al cumplimiento de los deberes que le imponía su herencia histórica. Y hasta el manso Goldoni llegó a revelar, bien que inconscientemente y sin sospecharlo, como escribe acertadamente Ferrari (4), las nuevas ideas que bullían bajo la superficie brillante y ligera de la sociedad de su tiempo. Y así, en *Le baruffe chiozzotte*, cambió el mundo habitual de la comedia, al llevar a ella el tropel bullicioso y rudo de sus personajes arrancados a las más bajas esferas sociales, sin contar con que más de una vez en sus obras, la nobleza y la burguesía fueron ridiculizadas (5). Con razón Carlo Gozzi en la *Tartana*

(1) F. De Sanctis, *Saggi critici*, Milano, Treves, 1911, tomo I, página 159.

(2) Vincenzo Gioberti, *Del rinnovamento civile d'Italia*, edición Laterza, tomo II, página 375.

(3) Sismonde de Sismondi, *De la littérature du midi de l'Europe*, Paris, Treuttel et Würtz, 1829, tomo II, página 457.

(4) Aldo Ferrari, *La preparazione intellettuale del Risorgimento italiano*, Milano, Treves, 1923, página 249.

(5) Larga sería la enumeración de sus comedias en que tal situación se reproduce. Convendría, no obstante, recordar algunos nombres. Comenzando por la *Locandiera*, po-

degli Influssi, recordada luego en las *Memorie inutili*, denunció aquella actitud de su rival, acusándolo de adular a la plebe para ofender al patriciado (1).

Pero cuando se trata de establecer la influencia preponderante que el teatro alfieriano ejerció, en lo que a la difusión de la idea de libertad se refiere, así como al asignarle su justo papel de factor importantísimo del *risorgimento* italiano, es menester no confundirlo, según hiciera notar Masi (2), con el teatro jacobino, que si fué él también, en su esfera, medio de propagación de las doctrinas de la revolución francesa, más eficaz y más popular que el discurso y que el panfleto, no se aproxima, ni por asomo, al ideal dramático de Alfieri y de su siglo.

Inútil sería buscar en el teatro jacobino, último refugio del énfasis oratorio del siglo XVIII, al par que manifestación de la vulgaridad de los descamisados, nuevos árbitros de la política y del gusto, un intento, remoto siquiera, de perfección literaria. La preocupación primordial de los autores fué la del contenido de las piezas. El teatro, prolongación y auxiliar de la tribuna, del club, del periódico, fué sólo vehículo de expansión de las doctrinas revolucionarias.

La vocería de la plaza pública prolongaba su eco en los escena-

drían anotarse *Le femmine puntigliose*, la *Putta onorata*, *I cicisbei*, las piezas relativas a la *Villeggiatura*, *Il feudatario*.

Como Alfieri, Goldoni fué autor conocido en Buenos Aires. En la Biblioteca Nacional existen, en manuscrito, algunas piezas suyas, traducidas para nuestro antiguo Coliseo. Y son: *El cómico Juan Bautista Poquelin de Molière, Drama en 5 actos*, traducción de L. A. M., catalogada bajo el número 7554. *El verdadero amigo*, comedia en tres actos (n° 7698 del Catálogo de manuscritos), *Ircana en Ispahan* (n° 7474) y la *Familia del Anticuario* (n° 7459). Esta última lleva este sugestivo título: Comedia en Tres | Actos Titulada | *La Familia del Anticuario* | Escrita en Toscano por el Doctor Carlos Goldonni | Vertida en castellano y refundida por el Ciudadano | L. A. M | Primer Actor del Coliseo de Buenos Ayres | Año Séptimo de nuestra Livertad.

Las iniciales L. A. M. corresponden al actor cómico Morante, que tradujo varias piezas para su compañía.

(1) Vide Carlo Gozzi, *Memorie inutili*, I, capitulo XXXIV.

(2) Ernesto Masi, *Sulla storia del teatro italiano del secolo XVIII*, Firenze, Sansoni, 1891, página 364.

rios, pues fué habitual dramatizar los acontecimientos de la víspera; el ardor de la propaganda sectaria, señoreó en las tablas, pues las piezas del teatro patriótico fueron glosa de las mismas ideas que difundían la arenga y la gaceta.

Convertido el teatro en Francia, por obra de la Convención, en una institución del Estado, la solicitud gubernativa prescribía repertorios y encarecía la virtud del espectáculo, erigido, también, en sistema de conmemoración patriótica. No obstante, la preferencia acordada a los vulgares dramas del día, no significaba la exclusión de los grandes nombres, siendo, entre otras, de rigor, la representación del *Bruto,* de Voltaire (1).

Muchas veces, las piezas del teatro clásico francés, o las del contemporáneo que al margen de la propaganda sectaria gozaban del favor público, debieron sufrir peregrinas modificaciones para adaptarse al sentir de los tiempos. Así, por ejemplo, los héroes griegos y romanos lucían sobre sus vestimentas antiguas, la misma escarapela tricolor que ostentaban los *sans-culottes* de la platea. Al representarse el *Bourru Bienfaisant* de Goldoni, era de cajón que Geronte, jugando al ajedrez con Dorval (2), exclamase: *jaque al tirano,* en lugar de *jaque al rey.*

Parecida manía innovadora se difundió igualmente en Italia, donde la Cisalpina y otras repúblicas siguieron la corriente de la francesa. En aquella centuria que vió cumplidas tan fecundas transformaciones literarias en el campo dramático, aun los tipos que salvó Goldoni al aventar las máscaras de la *commedia dell'arte,* bajo la influencia del soplo jacobino, reviven con distinto rótulo en el teatro revolucionario. Así, Brighella, jacobino, descarga sus consabidas palizas sobre los lomos del venerable Pantalone. Pantalone que en las comedias goldonianas, respetuoso de la tradición, censura acremente los descarríos del presente, añorando las

(1) Fué representado en Buenos Aires. En la Biblioteca nacional existe el manuscrito (nº 7888) de la pieza, traducida por J. M. V., agosto 4 de 1818, in-8º. El traductor es, a todas luces, el cómico Velarde.

(2) Tal en la escena 1ª del acto II.

sanas costumbres del buen tiempo viejo, debía ser, como fué, en las piezas revolucionarias, forzosamente reaccionario.

Junto a los dos *Brutos* y a la *Virginia* de Alfieri, que gozaron de constante primado en los escenarios del *teatro cívico,* no escasearon, desde los primeros momentos, las producciones de asunto e interés contemporáneos, así el famoso *Ballo del Papa,* representado en Milán por el carnaval de 1797. Recordando el espectáculo, insertó Rovani la prédica sobre el poder temporal del Papa, con la cual el *ciudadano arcipreste,* Besozzo, incitaba a los burgueses timoratos y remisos, a concurrir a la representación de aquella pieza (1).

Sumábase, así, al interés que podían despertar escenas fraguadas sobre sucesos del día, el desarrollo del viejo tema de la política italiana, cuya prístina enunciación puede muy bien colocarse en el *De Monarchia* de Dante.

Con qué profunda convicción los jacobinos acogían las palabras del quinto acto, en que el general de los dominicanos exhortaba al pontífice a deponer la tiara y reemplazarla por el gorro de la libertad, que era el de los apóstoles pescadores y a reconocer los derechos inalienables del pueblo, verdadera Iglesia, de la que debía ser el pastor y no el déspota. Con delirante entusiasmo celebraban el impulso del Papa, que arrojaba la tiara para encasquetarse el gorro frigio, con el cual, las beldades semidesnudas de los palcos, coronaban sus cabelleras, según la moda republicana de entonces.

Exagerado ese libertinaje, subía de punto en una comedia *sulla*

(1) GIUSEPPE ROVANI, *Cento anni,* libro X. Y porque hemos traído a cuento una novela, diremos que este género sirvió, también, en Italia a los ideales políticos. Tuvo ese carácter, junto al lirismo romántico el *Jacopo Ortis,* la primera novela moderna de las letras italianas. En ella volcó Ugo Foscolo las dos grandes pasiones de su vida: el amor y el patriotismo. Muchos críticos, al estudiar los personajes de los *Promessi Sposi,* han supuesto en ellos la representación simbólica de algunas de las ideas que, en la época, se agitaban en la mente de los italianos. Y aún hay más; la disparidad en la apreciación del contenido ideológico de la obra radica, acaso, en que la crítica, prevenida e influída por las pasiones del momento, se empeñó en encontrarle un sentido esencialmente político. Ello nos explicaría, también, por qué la novela histórica tuvo en Italia, ligada a las aspiraciones de la independencia y de la unidad nacionales, boga y vida hasta el 70, cuando en otras literaturas europeas había ya muerto.

democratizzazione del paradiso, eseguita dai demoni, i quali entrano in cielo e mettono la coccarda al Padre Eterno (1).

Pero ese soplo quemante de horno, no inflamó nuestro ambiente colonial. Nuestros revolucionarios, a fuer de emancipados juiciosos, no supieron traducir — afortunadamente para nuestras letras — ese desarreglo orgiástico de la libertad.

La influencia del teatro italiano que se ejerció sobre nuestros poetas, no fué más que la de Alfieri, con lo que Juan Cruz Varela pudo conservar intactos su corrección y equilibrio clásicos, sometido a una disciplina de la que el propio mentor daba la pauta. El trágico italiano, no obstante su carácter indómito, refractario a toda tiranía, no supo sacudir el yugo de las clásicas unidades.

Cumplióse la imitación de Alfieri, en buena parte por sugestión de Quintana. El poeta civil español, al influir sobre Varela, con su propio espíritu, supo infundirle el del poeta italiano, cuyos pasos él mismo seguía. El odio a la tiranía, el odio a Felipe II, representación acabada del tirano, pasaron de Alfieri a Quintana, sumándose a las ideas progresistas y liberales, difundidas en España desde el reinado de Carlos III. No bajo otros signos fué concebido el *Panteón del Escorial*, con su « terrible lección » para los pueblos :

¡ Oh, míseros humanos,
Si vosotros no hacéis vuestra ventura,
¿ La lograréis jamás de los tiranos ?

Y con análoga intención política escribió Quintana el *Pelayo* (2).



Cuando miraron a la vida lamentable del príncipe don Carlos, hijo de Felipe II, la novela y el drama, como a menudo acontece, fraguaron su leyenda al margen de la verdad histórica y verdad y leyenda se trabaron en confusión tan estrecha que tropezaron los investigadores al pretender separarlas. La fantasía popular, fecun

(1) Vide Masi, *op. cit.*, página 420.

(2) Esta obra fué representada en Buenos Aires en 1826. Vide Mariano G. Bosch, *Historia del teatro en Buenos Aires*, página 127.

da en tales casos, y la imaginación de los poetas, encontraron su incentivo en tal cual punto obscuro — no aclarado todavía — del tétrico drama que fué su muerte. A veces, la posición bien contentadiza de la crítica prolonga la existencia de la fábula, porque el encanto que envuelve la belleza de la creación artística se desvanece cuando la luz de la verdad se hace. Así Cattaneo, en un artículo escrito en 1842, cuando Andrea Maffei publicó su versión italiana del *Don Carlos* de Schiller, atraído por las expansiones de ternura y de amistad que el trágico alemán prestó al personaje al idealizarlo, exclama : *Poco monta invero se il Don Carlo dell'istoria fu per avventura un giovine rozzo e brutale, quando sotto il suo nome Schiller ci dona questa dolce poesia*... (1).

Alfieri nos dice que le inspiró su *Filippo* el *aver letto più anni prima il romanzo di* Don Carlos, *dell'abate di San Reale* (2). Y es esta novela de Saint-Réal, escrita en el siglo XVII y muy difundida luego y que cobró autoridad, acaso por ser obra de un hombre dado a las investigaciones históricas, la que sacó a volar la conseja de los amores de don Carlos con su madrastra. Más extensión tiene, como elemento dramático, ese amor en el *Don Carlos* de Schiller que en el *Filippo* de Alfieri. Y fácil es comprender la parquedad del trágico italiano a este respecto. Alfieri desterró de sus tragedias la galantería y los deliquios pasionales de novela, no dando cabida en ellas sino a las pasiones fuertes que tan bien armonizaban con su carácter, con lo que, a ratos, se aproxima a Voltaire de cuyas tragedias gustaba.

Pero en el caso del *Filippo* hay aún otra razón. El personaje más importante, por ser el tirano, es Felipe II, que aparece en ella celoso, *ma non per amore*. Sus celos escasamente se manifiestan, por su índole propia, como el mismo Alfieri lo ha explicado. Y además, por su crueldad y soberbia, el tirano debía tener su alma cerrada a todo sentimiento, a toda pasión que no fuera su sed inextinguible de dominación.

(1) Vide Carlo Cattaneo, *Scritti storici, letterari*, etc., Milano, Sonzogno, página 185.

(2) *Vita*, IV, 2.

Y en cuanto al amor que consume a Carlos y a Isabel, nos dice Alfieri en su *Parere* sobre el *Filippo : Carlo non può essere, o non può almeno mostrarsi caldissimo amante in questa tragedia : perchè nei costumi nostri, è più ancora nei costumi degli Spagnuoli d'allora, l'amor di figliastro a matrigna essendo in primo grado incestuoso ed orrendo, non si può assolutamente sviluppare, nè prestargli quel calore che dovrebbe pure avere in bocca di Carlo, senza rendere questo prìncipe assai meno virtuoso ; e quindi come più reo, assai meno stimabile e men compatito. Questo mio Carlo dee dunque moltissimo amare, ma, contrastando sempre con sè stesso e col retto, pochissimo dire : e quindi, non dovendosi egli mai interamente esalare, gli spettatori non verranno gran fatto commossi da una passione che egli sente bensì, ma non spiega.*

Tutte le ragioni addotte per Carlo, militano anche tutte per Isabella; ma con la fortissima tinta di più, che essendo ella donna e moglie, tanto più riguardata del procedere, e mostrarsi perciò tanto meno apassionata, per fino nei soliloqui stessj : perchè un animo nato a virtù, neppur con sè stesso ardisce pienamente sfogare una simil passione.

Posiblemente Schiller tuvo parecidas ideas, cuando al finalizar su tragedia hace exclamar a Carlos :

Tutto finì. M'infiamma un altro foco
Puro più dell'antico, el il cor m'affina.
Abita l'amor mio nelle tranquille
Case de'morti, nè dolcezza umana
Più commove il mio petto. A darvi, o madre,
L'addio supremo io venni. Ho conosciuta
Una più grande e desïabil cosa
Che possedervi... (1)

En Italia, otros que trataron el tema y que no sentían los mismos escrúpulos que Alfieri, como por ejemplo Alejandro Pepoli

(1) *Don Carlos*, acto V, escena última. Cito por la traducción italiana de Andrea Maffei. En estos versos, los deseos del Príncipe se vuelven a sus sueños de gloria y de dominación, ligados al episodio de su proyectada fuga a Flandes, que en Schiller, naturalmente, tiene el aspecto de una simpática liberación. El desgraciado don Carlos, puede así escapar a los inmerecidos rigores paternos y al ambiente envenenado del Escorial.

en su *Carlo e Isabella*, se apoderaron del episodio novelesco, dándole un giro melodramático y sentimental (1).

A mayor abundamiento, Alfieri supo librar, también, a sus tragedias de otros defectos que desmedraron el género de su época, entre ellos del artificio retórico de que no se salvó Schiller. Y así sus piezas se caracterizan, al contrario, por la dureza y la sequedad de la forma, bajo la cual se agitan, incontenibles, el ímpetu de las pasiones y la fuerza de los sentimientos. Y eso que la retórica, amén de ser vicio de la literatura de la época, en el teatro italiano se robustecía con larga práctica. Pueden colocarse sus primitivas manifestaciones en el teatro erudito del siglo XVI — por la imitación de Séneca — prolongadas en la centuria siguiente por las exageraciones del marinismo; sin contar con que en el mismo siglo XVII, ella fué uno de los defectos que el teatro italiano tomó del español al sufrir su influencia.

Dadas sus ideas políticas, fué grato para Alfieri y para Schiller seguir la leyenda — antes aprovechada por Otway en su *Don Carlos* — que les permitía representar con tintas aún más negras la sombría figura de Felipe II, encarnación de la odiada tiranía, haciendo aparecer como una víctima de los furores y de los celos paternos, al tierno y gentil don Carlos.

Ha escrito Lafuente que « la prematura y desgraciada muerte de este príncipe y los novelescos incidentes que sobre su prisión y sobre las causas que la motivaron han inventado historiadores extranjeros, de no escasa nota por otra parte, han dado al hijo primogénito de Felipe II, cierta celebridad histórica que de otro modo no hubiera tenido nunca » (2). Pero la leyenda y su vigor persistente, más que de los historiadores extranjeros, es la obra de los novelistas y de los poetas, extranjeros también. Aunque no para el caso del amor culpable y sí para otro de los no menos falsos aspectos de la leyenda como lo es la muerte violenta de don Carlos,

(1) Vide Tulio Concari, *Il settecento*, Millano, Vallardi, página 325.

(2) Modesto Lafuente, *Historia General de España*, Madrid, tipografía Mellado, 1862, tomo VII, página 158.

en su *Beatrice Cenci,* Guerrazzi, al trazar las cavilaciones del infernal viejo Cenci que ansía sobrevivir al exterminio de los suyos, nos dice que, con el recuerdo fijo en Felipe II, por él admirado sobre todos los reyes, pensaba el monstruo para sí : *Lui avventuroso che prima di morire potè fare strangolare il figliuolo* (1).

Liberal ardiente y batallador, que llevó la política a sus novelas, agrega el autor más adelante y por cuenta propia : *Filippo II morirà divorato dai pidocchi. Possano i tiranni e i tormentatori dei Popoli non fare mai miglior fine della sua : e possano i loro disegni non riuscire mai ad esito meno triste di quelli di costui!* (2).

Mantúvose también la fábula, con nueva vitalidad, en la fantasía de los viajeros cultos. En un libro reciente, Farinelli ha hecho revivir el grupo de la familia Humboldt, evocando en las salas del Escorial la trágica muerte del Infante, bajo la influencia de los recuerdos del *Don Carlos*, de Schiller, releído para la ocasión (3).

Los dramaturgos españoles que aquella materia utilizaron, los primeros, Jiménez de Enciso y Pérez de Montalván, se atuvieron a la verdad de los hechos y nada dicen de aquellos amores, que para ellos, naturalmente, no existieron. Las de Schiller y de Alfieri no tienen, por cierto, el españolismo de las de aquellos autores. Su España es la convencional de los literatos de la época, que no era sino la España fosca del absolutismo monárquico y del Santo Oficio. Ellas no reflejan sino las ideas políticas y las preocupaciones religiosas de los hombres del siglo XVIII y que en el caso especial de Alfieri, lo mismo se acomodan al *Filippo* que a otra cualquiera de sus tragedias, aun al mismo *Saul,* la más profundamente humana de todas.

Y en cuanto al carácter de los personajes, en *El Príncipe Don Carlos,* de Diego Jiménez de Enciso, aún concediendo como quiere Schack, que Felipe II « está trazado con alguna parcialidad en

(1) Capítulo IX.

(2) *Beatrice Cenci,* nota 9, capítulo XXI.

(3) Vide Arturo Farinelli, *Guillaume de Humboldt et l'Espagne,* Torino, Bocca, 1924, página 58.

su favor y adornado de una dignidad contraria a la verdad histórica » (1), cosa contestable, en respeto a su vez de esa misma verdad, don Carlos aparece licencioso y brutal, ambicioso y despótico, tal como la historia lo ha establecido. Y para la época en que Enciso escribía, ello era todavía la tradición, no falseada por el capricho de los poetas que nos ocupan.

En el *Segundo Séneca*, de Montalván, inferior como pieza de teatro a la de Jiménez de Enciso, don Carlos es una figura secundaria y la escasa intervención que le está confiada sirve sólo para poner de manifiesto la violencia de su carácter en los altercados con su padre y con el duque de Alba.

Y ni para Montalván ni para Enciso, Felipe II es el tirano que pintaron Alfieri y Schiller.

El *Segundo Séneca* fué conocido en Italia. Figura bajo el nombre de *Il Gran Seneca della Spagna*, entre las obras dramáticas españolas que fueron traducidas o adaptadas para los teatros italianos por el actor napolitano Marco Napolione (2).

No obstante ser Montalván uno de los dramaturgos españoles cuyas piezas figuraban en el repertorio de los teatros napolitanos (3), difícil sería establecer qué difusión pudieron tener sus obras en el resto de Italia y mucho más precisar si el *Gran Seneca* llegó a Alfieri. En cuanto a literatura dramática, no son muy profusas las noticias de sus lecturas que nos ha dejado en su *Vida*, reducidas, casi, a las tragedias francesas. No se encuentra un solo recuerdo

(1) Conde de Schack, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, traducción de Eduardo de Mier, Madrid, Tello, 1887, tomo III, página 369.

(2) Vide Benedetto Croce, *I teatri di Napoli*, Bari, Laterza, 1916, página 77.

Al indicar Croce la procedencia del dato, cita la primera edición de la *Drammaturgia* de Allacci. Tengo a la vista la más completa edición de 1755 y no encuentro en ella ninguna de las piezas enunciadas por Croce en la página indicada, excepción hecha del *Cane dell'ortolano*, de Lope de Vega (col. 161). Y eso que en la advertencia de la referida edición de 1755 se expresa que en ella se marcan con un asterisco, todas las piezas que figuraban en la primera edición

(3) La otra, el *Sansone*, mencionada también por Croce (obra y páginas citadas), fué llevada a Francia por los cómicos italianos y representada el 28 de febrero de 1717. La trae Luigi Riccoboni en su *Nouveau Theatre Italien* (Paris, chez Briasson, 1729, tomo II) poniendo frente a la tradución italiana una francesa.

para el teatro español, y en cuanto a la literatura de este país, sólo nos habla de *Don Quijote* ya leído por él, otras veces, en francés (1).

Quintana, en el ya recordado *Panteón del Escorial*, evoca entre las urnas del monasterio la gran tragedia, fingiendo el coloquio de los fantasmas de Felipe, de Isabel y de Carlos :

Alzarse vi una sombra cuyo aspecto
De odio á un tiempo y horror me estremecía.
La sospecha alevosa, el negro encono,
De aquella frente pálida y odiosa
Hicieron siempre abominable trono.
La aleve hipocrecía,
En sed de sangre y de dominio ardiendo,
En sus ojos la víbora lucía ;
El rostro enjuto y míseras facciones
De su carácter vil eran señales,
Y blanca y pobre barba las cubría
Cual yerba ponzoñosa entre arenales.

Ante esta horrible sombra de Felipe II, álzanse los espectros de Isabel y de Carlos, que más allá del sepulcro emprenden a su verdugo y no le dan paz con el recuerdo perenne de su crimen.

Es de notar aquí que Quintana, si se ha detenido en el particular mendoso de los amores, absuelve a Isabel de culpa, cargando su muerte a los recelos de Felipe :

Quise al cruel que se llamó mi esposo
Un horror impedir, y este es mi crimen.
Pedí por ti con lágrimas ; mis ruegos,
Cual si de un torpe amor fuesen nacidos
Irritaron su mente ponzoñosa.
La vil sospecha aceleró el castigo,
Y sin salvarte perecí contigo.

Y en cuanto a la de Carlos, si le atribuye igualmente una falsa causa, es la de orden político, tantas veces propuesta. Así dice a la implacable sombra de su hijo la de Felipe :

(1) *Vita*, III, 12

Cesa, cruel, de atormentarme...
Tu muerte injusta fué; pero el Estado
Con ella respiró. Si tú vivieras,
Rota la paz, turbada la armonía
De un imperio hasta allí quieto y sereno,
Tú profanaras su inocente seno
Con la atroz sedicion, con la herejía.

Núñez de Arce trató también el tema en su *Haz de leña*. Si como liberal debió compartir las opiniones de Quintana con respecto a Felipe II, sus preocupaciones políticas no fueron parte en él, para impedirle aceptar las conclusiones verdaderas de la historia. Da la impresión de haber tenido a la vista y seguido paso a paso en el desarrollo de su drama, lo más sustancial de los datos recogidos por Lafuente.

Con este antecedente, huelga decir que la caprichosa especie de los amores ha sido totalmente abandonada en *El haz de leña*. Don Carlos es el de la historia y no el de la novela; aproximándose así al de los dramaturgos españoles, mientras más se aleja del de Alfieri y de Schiller. Se lo sabe disoluto, arrebatado, cruel, ambicioso. Su amor del poder y de la gloria lo lleva a conspirar contra su padre. Es sometido a juicio y se le dan por cárcel sus aposentos, donde muere por sus propios excesos. Sus delitos son los que le inculpa el cardenal que preside el tribunal:

Se os hacen cargos muy grandes
imputándoos el delito
de haber buscado y escrito
á los rebeldes de Flandes;
de haber con eso alentado
la herejía pertinaz,
poniendo en riesgo la paz
de la Iglesia y del Estado;
de haber tenido intencion
de escapar furtivamente
para poneros al frente
de esa ingrata rebelion (1).

(1) *El haz de leña*, acto IV, escena VI.

El mismo Felipe II, que a ratos deja al descubierto su corazón empedernido, aún en su ira es paternal en el consejo, al recordar a su hijo su desatentada conducta y los agravios que infiere a su padre y a su rey.

En nuestros días, el poeta belga Verhaeren, en su *Philippe II, episodio dramático* en tres actos (1), como Núñez de Arce, no se ocupa de los amores de Isabel y de su entenado, reemplazándolos con los de don Carlos y la condesa de Clermont, dama de honor de la reina. El príncipe muestra en esta pieza su ambición y su megalomanía. Con sus sueños de poderío y de grandeza, con su ardor juvenil, mal se avienen la inacción y el ambiente del Escorial. Se revela contra su padre, conspira con los insurgentes de Flandes, tiene proyectado huir de España. El avisado y taciturno Felipe y el Santo Oficio velan y desbaratan sus planes. La sentencia del terrible tribunal no se hace esperar. Presos el príncipe y la condesa, Carlos es estrangulado por los soldados en su cámara, y su amante, que ha proclamado sus creencias heréticas, sufrirá la tortura.

El amor, un amor de *ceux qui traversent la mort,* difunde su encanto sobre el cuadro sombrío. La condesa de Clermont es todo en la vida para Carlos; así lo dice en los transportes de su pasión :

Tu m'es la Vierge
Triomphante parmi les forêts d'or des cierges,
Qu'à Guadeloupe on invoque depuis cent ans,
Tu m'es la force et la ferveur et l'éclatant
Bonheur qui coule, avec mon sang, dans mes artères ;
Tu m'es l'ivresse et la splendeur dont vit la terre,
Et je me sens indigne et malheureux vraiment
De ne l'avoir encor, par un tourment
Funèbre et volontaire,
Pu conquerir aux yeux du ciel :
Je voudrais tant souffrir pour mériter nos joies !

. . . .

Oh ! tu me fus, et sœur, et mère, autant qu'amante ;
Tu m'as montré, avec tes tendres mains ardentes,

(1) Emile Verhaeren, *Deux Drames*, edición del *Mercure de France*. El *Philippe II* corre a páginas 116-207.

La lutte et ses dangers, comme une guérison.
Rejouis-toi, car aujourd'hui les horizons
Brûlent des rayons d'or qu'y proyettent mes rêves.
Je marche environné de drapeaux et de glaives.
Un sang vainqueur emplit mon être à le briser ;
Tout mon destin devant les cieux se renouvelle,
Tout m'est orgueil et joie et vision vouvelle :
Je suis ivre de moi ainsi qu'un insensé (1).

Pero podría surgir una duda sobre la verdadera posición adoptada por Verhaeren, frente a la tradición que Alfieri y Schiller le han legado, si sutilmente se razona sobre un pasaje del *Philippe II*. Son pocas palabras cambiadas en el segundo acto, entre Felipe II y fray Bernardo, su confesor, cuando éste habla al rey de los amores de la condesa y de Carlos.

FRAY BERNARDO

Don Carlos l'aime. Elle ressemble à la reine, votre compagne. Toutes deux viennent de France : on les croirait sœurs.

PHILIPPE II *(agacé)*

Je sais, je sais.

Dado el carácter del confesor, podríamos muy bien suponer maldad en estas palabras suyas, recordando a Felipe cierta dolorosa evidencia y para inclinar decididamente su ánimo irresoluto en contra de Carlos y ante el fastidio del monarca, pensar también que el dardo envenenado del fraile ha dado en el blanco.

¿Habrá querido Verhaeren ligar su creación, no obstante la variante por él introducida en el argumento, con la de sus antecesores, dejando ese resquicio que el lector pudiera luego abrir más ampliamente, si sus preferencias lo inclinaban hacia la fábula de Saint Réal?

No quisiera ser tachado de atribuir a un autor, por conjeturar en exceso, lo que éste no pensó decir; pero confieso que al recorrer el pasaje que dejo transcrito, he pensado en la raíz oculta de muchas pasiones que se encuentran en la vida y en la literatura.

(1) *Philippe II*, acto III.

¿No se enamora, acaso, un hombre de una mujer cuyos rasgos le recuerdan a otra, por él amada un tiempo, y que no pudo hacer suya (1)?

Existen aún otras piezas de teatro, en que la fantasía de los autores se ha complacido en introducir nuevas situaciones relacionadas con los personajes que nos ocupan. Gossart menciona un drama (que no hemos leído), de otro belga, Louis Labarre, el *Montigny à la Cour d'Espagne*, en el cual los caracteres estarían falseados y en el que Felipe II aparece como un vulgar seductor enamorado de la mujer de Montigny, a la cual propone que se rinda a sus caprichos a cambio de la libertad de su esposo (2).

Para terminar con esta parte de nuestro estudio, diremos aún que la leyenda que conocemos no ha atraído solamente a los novelistas y a los poetas. Ella inspiró a Verdi una de sus óperas, el *Don Carlos*. El crítico francés Bellaigne, al juzgarla, encuentra en la expresión de la tortura de los celos sufridos por Felipe II, *l'un des beaux monologues de la tragédie lyrique au siècle dernier* (3).



Hoy nadie ya puede aferrarse con fundamento a la vieja leyenda. Sabemos, por el contrario, que en la realidad el príncipe don Carlos no fué la víctima inocente inmolada a la violencia de un padre sin entrañas. Hombre de índole aviesa, desequilibrados sus nervios y agotadas sus energías en la disipación, él mismo se labró su triste destino. Su ambición desmedida, sus pujos incontenidos

(1) Escribimos hombre, porque hablamos de don Carlos. Recordamos igualmente un caso en que una mujer se encuentra en tales condiciones. Se dice que Matilde Hobhouse, que amó tiernamente a Hugo Foscolo y que no pudo unirse a él en matrimonio, por impedírselo conveniencias de familia, encontrándose en Roma conoció al marqués Ranghiasci que era el vivo retrato del poeta. Sintió a su vista la doncella que su antiguo amor renacía y ofreció su mano al hombre que le recordaba a su ídolo y se casó con él. Vide Giuseppe Chiarini, *Gli amori di Ugo Foscolo*, Bologna, Zanichelli, 1892, tomo I, página 468.

(2) Vide Ernest Gossart, *Les espagnols en Flandre*, Bruxelles, Lamertin, 1914, página 15.

(3) *La Revue hebdomadaire*, número 20, 20 mai 1911, página 377.

de mando, lo llevaron a conspirar contra su padre y a desearle la muerte.

Los más antiguos historiadores españoles que de él se ocupan y entre los modernos, Lafuente, que ha aprovechado la labor de sus antecesores, ampliada y corroborada por las fuentes documentales, en especial la del Archivo de Simancas, convienen en una serie de datos que afirman la torcida inclinación y las taras morales y físicas del personaje.

No nos consiente este breve estudio acordar mucha extensión al análisis de los hechos en que se apoyan las anteriores manifestaciones, hoy, por otra parte, generalmente aceptadas. Siguiendo a Lafuente, en sus grandes líneas, trazaremos la semblanza del desgraciado primogénito de Felipe II.

Nació don Carlos el 8 de julio de 1545. Su madre, doña María de Portugal, murió a los pocos días de darlo a luz. Los graves negocios del Estado que le imponían frecuentes ausencias de la corte, impidieron a Felipe II ocuparse personalmente de la educación de su hijo. Por ello el afán siempre vigilante y la necesaria severidad de un padre, se vieron reemplazadas, en el caso, por la tolerancia de ayos complacientes y blandos. La crueldad y los caprichos del niño no conocieron, por tanto, el coto indispensable.

A su natural violento, agregaba el Infante no el talento que muchos le supusieron (1), sino falta de aplicación, despego por el estudio. Cuando sus maestros concretaban en tales términos sus informes al rey, es de suponer la tristeza que embargaría el ánimo de Felipe II y el disgusto que debía experimentar ante la conducta de aquel hijo que no colmaba, por cierto, sus reales ni paternales esperanzas. Ello pudo muy bien dar pábulo a la versión de que el niño creció envuelto por el desamor y aun por el odio paterno.

Como el estado de Carlos fuera siempre enfermizo, para remediar a un tiempo dos males, lo envió su padre a Alcalá de Henares: el clima más benigno le devolvería la salud y célebres maestros repararían las deficiencias de su descuidada educación. Fué en

(1) El *sublime ingegno* que dijo Alfieri (*Filippo*, acto I, escena I).

Alcalá donde sufrió el accidente que tan graves consecuencias debía tener. Rodó un día por las escaleras de su palacio, sufriendo varias heridas en la cabeza, que pusieron en peligro su vida e hicieron necesaria la trepanación. De resultas del golpe se resintió su cerebro, agraváronse sus trastornos nerviosos, ensombreciéndose aún más sus ideas y agriándose su ya violento e intolerable carácter.

Trataba descomedidamente a cuantos le rodeaban y cuando montaba en cólera su furor no reconocía límites. Había intentado golpear a sus ayos, D. García de Toledo y D. Ruy Gómez de Silva; atacó puñal en mano al presidente del Consejo de Castilla, don Diego de Espinosa, porque había desterrado al comediante Cisneros en momentos en que preparaba una representación para su solaz; quiso igualmente herir al duque de Alba, que había sido nombrado general de los ejércitos que debían pacificar a los Países Bajos; esgrimió su espada, siempre pronta a salir de la vaina a la menor contrariedad, contra su tío don Juan de Austria (1). Atribuía a malquerencia de su padre la lentitud en las negociaciones de su proyectado matrimonio con Ana de Bohemia, cuando, en realidad, Felipe II se vió en la necesidad de diferirlo en vista de que la precaria salud del príncipe lo inhabilitaba para el matrimonio.

Si Felipe II hubiera sospechado de su hijo, ninguna ocasión más propicia que aquélla para evitar mayores daños. Activando tales bodas, hubiera logrado distraer los ardores del príncipe y alejarlo de su lado.

Quejoso igualmente estaba de su padre, porque éste no lo asociaba a las tareas del gobierno. Hay que convenir que Felipe II obró cuerdamente al no darle ingerencia en los asuntos del reino. Nada bueno prometían su deficiente cultura y su carácter arrebatado. En el paroxismo de su locura, habría pensado hasta en asesinar a su padre, según resulta de la forzada absolución que quiso arrancar al prior de Atocha.

(1) Gratuitamente, pues dice Alfieri (*Filippo*, acto III, escena VI), que... *d'umano core e d'alti sensi mostrosi...*

Prevenido Felipe II, amargado por los desmanes de su hijo, al cabo ya de una tolerancia que no podía menos que tornarse dañina para su seguridad y para la tranquilidad del reino, escogiendo arbitrios que lo salvaran en trance tan delicado, después de consultar con varones de gran seso y autoridad, se decidió por recluir a su hijo. Tuvo don Carlos por prisión sus propias habitaciones y bajo severa custodia como convenía a un desequilibrado. Lejos de pacificarlo, la reclusión agravó su desarreglo mental. En su desesperación se entregó a extravagancias y excesos que le acarrearon la muerte a los seis meses.

Felipe II había nombrado un tribunal para juzgar los desafueros de su hijo. ¿Se le formó en realidad un proceso? ¿Fué aquello algo así como una junta de médicos alienistas? ¿Corrió el juicio a cargo de un tribunal especial como quieren algunos, o del de la Inquisición como quieren otros? ¿Hubo o no causa por herejía? ¿Se dictó o no la famosa sentencia de muerte y, en caso afirmativo, fué ella subscrita por Felipe II?

Nos inclinamos a creer, como apuntó Merimée (1) al refutar la opinión de Prescott, que creía en un proceso por herejía, que el tribunal nombrado por el rey lo fué para pronunciarse sobre el estado mental de don Carlos y sobre la necesidad de cambiar el orden de sucesión en caso de que se le declarara incapaz para ocupar el trono.

La sola culpa de Felipe II sería su exceso de severidad; el haber ahogado por un momento su ternura de padre ante sus deberes de soberano, mandando encarcelar a su hijo *en servicio de Dios y del reyno*. Y con razón observa Lafuente, que si se hubiera limitado a hacerlo declarar inhábil para el gobierno se hubiera evitado la *nota cruel con que lo calificaron propios y estraños* (2).

(1) Vide Prosper Merimée, *Philipe II et Don Carlos*, en la *Revue des Deux Mondes*, avril, 1859, tomo XX, página 592. Merimée, no obstante su prevención contra Felipe II, a quien juzga en términos harto duros, anota con exactitud los defectos de don Carlos y acompaña a Prescott allí donde éste niega todo fundamento a la fábula de los amores ya tantas veces recordada.

(2) *Op. cit.*, tomo VII, página 182.

Cumpliendo una de las cláusulas del tratado de Chateau-Cambrésis, Felipe II casó con Isabel de Valois, cuya mano había sido, con anterioridad, prometida a don Carlos. El trueque de esposo, se dice, habría sido propuesto al rey de España por la diplomacia francesa, en el deseo de sellar de inmediato la paz con la alianza de ambas casas reinantes, designio que en otra forma podía verse dificultado, teniendo en cuenta la poca edad de Carlos (1).

Esta circunstancia fué explotada por los que siguieron la leyenda que nos ocupa, pues les permitía suponer que el rey, con su actitud, había tronchado las esperanzas de su hijo llevando aquel golpe mortal a sus nacientes amores. Pero basta pensar en la inmatura edad de los pretensos amantes, que ni siquiera se habían conocido, para convencerse de la escasa consistencia de la fábula. Y luego, la misma actitud del Infante frente a su padre, en el negocio de sus proyectadas bodas con Ana de Bohemia, a las cuales nos hemos ya referido, permite encarar la cuestión de muy diversa manera.

Al pasar a segundas nupcias, Felipe II tenía treinta y tres años. Estaba lejos, pues, de ser el sesentón supuesto de intento por Schiller (2), para hacer más fuerte el contraste de situaciones, para justificar en cierto modo la pasión de la reina Isabel y para hacer resaltar, aún más, una villana condición de vejete de comedia que arrebata a su hijo su prometida. Y digo de intento, porque Schiller, que nos ha dejado una *Historia de la revolución de los Países Bajos, bajo el reinado de Felipe II,* en este detalle como en muchos otros falseados en el drama, no podía ignorar la verdad.

Hay aún otra circunstancia que dió pábulo a la consabida leyenda y es el breve lapso que media entre la muerte de Carlos y la de Isabel. El príncipe murió el 24 de julio de 1568; la reina el 3 de octubre del mismo año. Dicen unos que de pesar por el tris

(1) El tratado de Chateu-Cambresis fué subscrito el 3 de abril de 1559. Don Carlos no había cumplido todavía los catorce años e Isabel de Valois cumplía los trece, habiendo nacido el 2 de abril de 1546.

(2) *Don Carlos,* acto I, escena VI; acto II, escena X; y acto V, escena V.



te fin de su amante y otros atribuyen su muerte a ejemplar venganza de su ultrajado esposo, cumplida por el veneno. En realidad, aquélla no tuvo el carácter sentimental y poético que le presta la primera hipótesis, ni fué una escena de tragedia como quiere la segunda. La historia es más prosaica: debilitada por su anterior parto, seguido de un embarazo inmediato, murió la reina Isabel al abortar un feto de cuatro meses. Su muerte afligió sobremanera a Felipe II, que por varios días fué a esconder su dolor en la paz de un monasterio.



Vamos a ocuparnos ahora de la versión del *Filippo*. Hablando del *Felipe Segundo*, de Esteban de Luca, dice Gutiérrez que está traducido con « una fidelidad y una maestría notables » (1). No nos atreveríamos a decir nosotros que tal juicio, breve y comprensivo, se acomoda con exactitud al trabajo de C. Es verdad que nuestro anónimo traductor revela dominar el endecasílabo suelto, que maneja con agilidad. Nos mostraríamos exigentes en demasía, si quisiéramos contrariar esta afirmación apoyándonos en el ejemplo de uno que otro verso duro o rebelde a la acentuación adecuada, pues la misma extensión de la obra hace tolerables esos pecados de poca monta.

Por otra parte, creo que sería en vano buscar en este *Felipe Segundo* los más representativos caracteres del estilo de Alfieri, pues no ha sabido el traductor conservarlos. Grandes son las dificultades que, necesariamente, opone Alfieri a un traductor y que dimanan de sus rasgos estilísticos personales, tanto que la crítica, y con fundamento, habló a veces de fórmulas propias; de una sequedad constante, de una penuria de atavíos, de una incesantemente perseguida sobriedad, jamás satisfecha, ni aun a costa de forzadas supresiones; de un afán de propiedad y de justeza que no retrocede ante el arcaísmo.

Y, por si no abundaran tales calidades, en cuanto a extensión, fué el *Filippo* una de las piezas que Alfieri castigó especialmente. Salió

(1) *Op. cit.*, página 45.

impreso con poco más de mil cuatrocientos versos, después de haber desesperado a su autor en cuatro podas sucesivas, sobre los más de dos mil con que contaba en la redacción primitiva y en los que, apunta Alfieri, *diceva allora assai meno cose* que en los mil cuatrocientos posteriores (1).

La traducción de C., en cambio, supera en más de cuatrocientos versos esta cantidad. Y es que diluye conceptos, amplía y desarrolla en circunloquios expresiones sucintas del original, desmedrando su prístino vigor, cuando no las torna por completo diversas. Y aun en muchos casos, aunque inalterada la sustancia en la versión, se desea mayor correspondencia con la forma originaria. Pero, no quiere esto decir que la traducción, libre a ratos, y la amplificación hayan falseado totalmente el texto italiano, vertido en buena parte con fidelidad.

Ahorraremos al lector la fatiga de seguirnos en un análisis prolijo de la traducción; pero, sin embargo, para ilustrar y corroborar debidamente lo que acabamos de afirmar, aun abreviando comentarios, forzoso nos será poner algunos ejemplos por los que vengan a resaltar, cotejando ambos textos, los defectos apuntados:

... Ma chi'l vede, e non l'ama?	Quien podrá verle y no amarle
Ardito umano cor, nobil fierezza,	¿No amarle al contemplar su noble brío,
Sublime ingegno, e *in a avvenenti spoglie*	Su ingenio, su valor y *aquel semblante*
Bellissim'alma : ah! perchè tal ti fero	*Del alma mas hermosa hermoso indicio?...*
Natura e il cielo?... Oimè! che dico? imprendo	Mas que digo? ¡Infeliz! ¿Es este el medio
Così a strapparmi la sua dolce immago	*De borrar á mis ojos su atractivo?*
Dal cor profondo ?	*De arrancar de mi pecho aquella imagen*
	que impresa por mi mal llevo conmigo? (2)

El término semblante no corresponde con exactitud a *spoglie*. Este último, estrictamente, se emplea para significar todo aquello

(1) Vide *Vita*, IV, 2, 7, 9.

(2) *Filipppo*, acto I, escena I. En lo sucesivo, confrontaremos el texto italiano y su traducción a doble columna. Irán en bastardilla los versos que deban notarse por su traducción defectuosa. Distingueremos en igual forma, según sea el caso, los versos italianos no traducidos o los castellanos que representen ideas no expresadas por Alfieri, así como, también, aquellos que signifiquen amplificaciones o desarrollo indebido de una expresión del original italiano

de que alguien o alguna cosa puede despojarse. En este sentido son tan *spoglie* las hojas que caen del árbol como los vestidos que una persona se quita. No hablamos, naturalmente, del significado que tiene como cadáver o como presa de guerra.

Significaría, aquí, lo exterior, los vestidos, la envoltura de la persona. Y traduciendo literalmente el verso, aplicado a don Carlos, diríamos de éste que guarda bajo un exterior gracioso un alma bellísima. Para ser adecuada la traducción, debió existir en el original, como se comprenderá, el término *volto* o *viso* o aun *sembiante*.

Más adelante (acto I, esc. II) dice también Alfieri, expresando ideas semejantes:

Sotto sì dolce maestoso aspetto
Crederò che nemica anima alberghi
Tu di pietade?

Lo que C. ha traducido así:

¿como puedo creér que en vuestro pecho
se abrigue un corazon no compasivo?

Volviendo a los versos que antes nos ocupaban, haremos notar que al decir el traductor:

¿Es este el medio
de borrar á mis ojos su atractivo?
De arrancar de mi pecho aquella imagen
que impresa por mi mal llevo conmigo.

supone en Isabel el deseo de no ver los atractivos que presenta la persona de Carlos, idea no apuntada en el *Filippo*. Allí la reina, solamente, desearía arrancar de lo profundo de su corazón la dulce imagen de Carlos, sin decir que consigo la lleve impresa por su mal.

Con ese agregado innecesario, que resta fuerza, en vez de dársela a la expresión, ha querido el traductor reemplazar aquellas palabras del trágico italiano,

¡ah! perchè tal ti fero
Natura e il cielo?...

que pintan mejor la desesperación de Isabel y su imposibilidad de contrastar a una pasión fatal.

Pero, veamos ahora otros ejemplos de tales agregados, que a la vez lo son de traducción caprichosa y que no necesitan de mayores comentarios para ponerse de manifiesto. Leemos en la escena segunda del primer acto :

CAR.	CARLOS
Oh vista ! — Regina, e che ? tu pure a me t'involi ? Sfuggi tu pure uno infelice oppresso	¡ Oh bello hechizo ! el paso detened... ¡ Reyna, Señora ! no negueis vuestra vista á un aflixido.
ISAB.	ISABEL
Prence...	¡ Príncipe !
CAR.	CARLOS
Nemica la paterna corte, Mi è tutta, il so :	Vos me huis ?... *En un momento* *que el Cielo a mi dolor presta propicio ?* Sé que odiosa á la turba cortesana es mi vista lo sé, ...
ISAB.	ISABEL
In queste soglie : di una corte austera Gli usi, per me novelli, ancor di mente Tratto mi hanno appien quel dolce primo Amor del suol natio, che in noi può tanto.	Baxo este techo, en este alcazar mismo, *en medio de la pompa, me molesta* *la severa etiqueta.* Estos estilos *tan distantes del noble desahogo* *que reyna sobre el Sena* aun no han podido aquel primer amor... del natal suelo del todo disipar.
E quale, Qual havvi affetto, che pareggi, o vinca *Quel dolce fremer di pietà, che ogni alto* *Cor prova in sè?* che a vendicar gli oltraggi Val di fortuna ; e più nomar non lascia Infelici color, che al comun duolo Porgon sollievo di comune pianto ?	En vuestro pecho ¿ qual afecto mas noble ó qual mas digno puede brillar, *que el dulce sentimiento* *que nos hace mostrarnos compasivos* *para con otros, reputar sus males* *como nuestros, temblar en su peligro,* y, estimarnos dichosos, quando el llanto dá al comun padecer comun alivio ?

En este último trozo vemos diluída en cuatro versos, por el traductor, la idea que Alfieri encierra en solo uno :

Si : le mie angosce Principio han tutte dal funesto giorno, Che sposa in una data mi fosti, e tolta.	Cierto. *Y pues talvez hechasteis al olvido* *lo habré de recordar... Yo fuera vuestro,* *si el cielo no me diera un padre impío,* *Que a mi tierno cariño* por esposa os ofrece y os roba aun tiempo mismo. Desde aquel triste y malhadado día, Señora, mi pesar tubo principio.

Si en muchos casos puede habársele presentado al traductor, en forma imperiosa, la necesidad de desarrollar las ideas de Alfieri para verterlas en forma aceptable, aquí la ampliación no está justificada. Al recordar los particulares de un hecho ya conocido, intercalándolos en el texto primitivo, posiblemente, quiso mantener viva la indignación del público contra Felipe II.

En la misma escena que analizamos, podríamos anotar, todavía, muchos ejemplos de traducciones defectuosas; pero preferimos dejarlos de lado y dar, en cambio, algunos que observamos en las siguientes:

— Me lasso !... Oh giorno ! Così mi lascia ?... Oh barbara mia sorte ! Felice io sono, e misero, in un punto... (1).	¡ Oh qual me dexa ! Dichoso, y miserable á un mismo tiempo *sin que pueda alegrarme ni quexarme* *sino del* duro y bárbaro destino.

En Alfieri, don Carlos se queja de su destino cruel, que en un mismo instante lo hace feliz y desgraciado: acaba de tener la certeza de que Isabel lo ama y al mismo tiempo sabe que debe olvidarla. El traductor quita eficacia a las frases entrecortadas y breves que bien responden a la aflicción del personaje, al reemplazarlas con una reflexión, que es también un blando sometimiento al destino.

Silenzio al padre, agli altri sprezzo oppongo (2)	Al padre yo opondré. . *solo respeto...* y á ellos, el desprecio y *el olvido*

El traductor falsea, igualmente, al trocar un término por otro, el alcance de la expresión. No respeta don Carlos a su padre, ni lo

(1) Acto I, escena III.

(2) Acto I, escena IV.

teme; lo odia, en cambio. Además, al hacerle decir Alfieri que le opondrá el silencio, ello es lógico y está de acuerdo con la conducta observada por el príncipe, que guarda siempre silencio, que no trata de justificar su conducta, cuando su padre lo increpa y le recuerda agravios, no fingidos, sino reales. Y cuando piensa en los cortesanos y los conceptúa viles, para que pueda mirarlos como enemigos, habla sólo de pagarles con desprecio, no con olvido.

Antes de dejar el primer acto, veamos todavía un pasaje de la misma escena IV, en que el traductor trastrueca la significación:

CAR.	CARLOS
Ma, il mio destin (qual ch'egli sia) nol sai, Ch'esser non può mai lieto?	¿ Sabeis que mi destino, tal qual fuese, no puede ser mas bello?
PER.	PEREZ
Amico tuo, Non di ventura, io sono. Ah! s'è pur vero, Che il duol diviso scemi, avrai compagno Inseparabil me d'ogni tuo pianto.	Sé seguiros En la mala fortuna: Si ella es buena, en ella me complasco... Mas qué miro! Ese llanto, Señor, mal lo asegura.

Como se ve, en el *Filippo*, don Carlos proclama, en términos absolutos, la tristeza de su destino, y su fiel amigo y confidente, Pérez, después de protestarle su devoción, se le ofrece compañero en el llanto. En la traducción, al revés, Carlos manifiesta, en los mismos términos, su felicidad, de la que Pérez se complace; mas luego advierte su error en el llanto del príncipe que constituye un desmentido a la primera aserción.

Pasemos ahora al segundo acto. Leemos en la primera escena:

e favellar a lungo Mi udrai con essa: ogni più picciol moto Nel di lei volto osserva in tanto, e nota.	Hablar con ella Debo por largo rato... En su semblante debereis observar *cuanto pretenda* *con voces ocultarme, ¿ estais? Cuidado.* De su afecto interior la mas pequeña señal *se nos escape...*

Aunque puede desprenderse de la naturaleza de la inquisición que Felipe II y Gómez van a efectuar, no dice el texto italiano que Isabel pretenda ocultar con palabras los sentimientos que la animan.

Al presentarse la reina, dice a Felipe :

Signor, *io vengo ai cenni tuoi.*	Señor...

Parco esta vez el traductor ; suprime *yo acudo a tu llamado,* que era necesario para explicar la presencia del nuevo personaje al comienzo de la escena segunda, de la que transcribimos lo siguiente :

Si : più il parer tuo	Vuestro consejo aprecio yo, estad cierta,
Pregio che ogni altro : e se finor *le cure*	mucho mas que otro alguno. Si hasta ahora.
Non dividevi del mio impero meco,	por acaso extranasteis mi reserva,
Nè al poco amor del tuo consorte il dei	ni á poco amor de esposo atribuirla
Ascriver tu ; nè al diffidar tampoco	ni á recelo del Rey debeis...
Del re tu il dei...	. . . .
. . . .	Entretanto... decid ¿ De Rey y padre,
Ma udir da te, pria di parlar, mi giova.	*nombres que el vulgo sin pensar venera,*
Se più tremendo, venerabil, sacro	qual os parece á vos bien definido
Di padre il nome, o quel di re, tu stimi.	qué mas temible y respetable sea ?

En cuanto a los primeros versos, lo que Isabel no debe atribuir a poco amor del esposo o a desconfianza del rey, no es una reserva que no se concreta, según lo hace decir el traductor a Felipe II, sino una omisión bien definida en el texto italiano : el que el monarca no haya compartido con su consorte las graves ocupaciones del gobierno. Y, finalmente, cuando el traductor escribe, por cuenta propia, que el vulgo venera, sin pensar, los nombres de padre y rey, entenderíase que acusa al vulgo de falta de discernimiento, de seguir un impulso instintivo, o bien, que lo acusa de depositar su veneración en objetos indignos de ella.

En la misma escena, hablando Felipe de los ultrajes recibidos de su hijo, alude a uno que a los otros supera, y es tal

che da un figlio il padre
Mai non l'attende ;

desafuero que, para el traductor, pone a Felipe en una situación concretada así :

que me veda
ya por hijo tenerle...

lo que significa desnaturalizar la idea de Alfieri.

En la escena IV, Felipe acusa a su hijo de haber dado audiencia al

orator de' Batavi ribelli,

cosa que Carlos no niega:

E ver che a lungo All'orator parlai.	que al Batabo orador hablé confieso.

Este *orator* puede ser el marqués de Berghes, o bien Montigny, considerados como embajadores de los flamencos en sus secretas inteligencias con Carlos. En italiano *oratore* tiene, entre otros, el significado de embajador, no así en nuestra lengua, por lo que la traducción es impropia en este caso (1).

Confrontaremos todavía otros pasajes de la misma escena:

In me la speme Di riaprirti alla pietade il core, Col dirti intero il ver, forse oggi troppo Ardita fu: *ma come offendo io 'l padre,* *Nel reputarlo di pietà capace?* Se del rettor del cielo immagin vera In terra sei, che ti pareggia ad esso, Se non è la pietà? — Ma pur, s'io reo In ciò ti appaio, o sono, arbitro sei Del mio gastigo. Altro da te non chieggo, Che di non esser traditor nomato.	¿Y en excitar ála piedad el vuestro mal hijo ó mal vasallo ser pudiera? Si del Supremo Rey que el Cielo habita, imagen son los reyes de la tierra, ¿en qué pues lo serán á nuestros ojos si en piedad y en bondad no le semejan? La verdad en mi boca, bien osada puede ser ¡oh señor! que a vos parezca *Pero es verdad al fin y no es posible* *que de escucharla un Rey, qual vos se ofenda.* Por mi parte, Señor, si soy culpado, o que sin serlo acaso os lo parezca, arbitro libre sois de mi castigo. Penadme qual gusteis; siempre ligera será la pena, como en vuestro labio de traydor *ni mal hijo* el nombre tenga.

Lo que no debe ofender a Felipe, según el texto italiano, es que Carlos lo crea capaz de piedad, y no el escuchar la verdad como quiere el traductor. Por otra parte, lo único que pide Carlos es no pasar por traidor, sin que revele preocuparse por el concepto de buen o mal hijo en que su padre pueda tenerlo.

(1) Puede verse una razón peregrina de tal significado de *oratore*, en ÉMILE GEBHART, *Conteurs florentins du Moyen âge*, Paris, Hachette, 1909, página 13.

En la misma escena, Felipe responde a las razones de su hijo en la forma siguiente :

... Nobil fierezza ogni tuo detto spira... Ma del tuo re mal penetrar puoi l'alte Ragioni tu, nè il dei. Nel giovin petto Quindi frenar quel tuo bollor t'è d'uopo. E quella audace impaziente brama Di, non richiesto, consigliar ; di esporre Quassi gran senno, il pensier tuo.	Noble altivez vuestra expresion anima. Con todo, creo que advertiros deba, como juzgar del rey y sus acciones no hay debajo del cielo á quien competa ; *y bien cerca está ya de censurarle* *quien sin ser preguntado le aconseja.* *En lugar de ostentar fuera del caso* *esa vana y ridícula eloqüencia,* *bien fuera que aprendierais con cordura* *á enfrenar los impulsos de la lengua.* Vuestro propio sentir siempre tan claro no digais... puede ser que os tenga cuenta.

Generaliza, pues, el traductor una admonición restringida al caso particular de Carlos, a quien dice Felipe que no puede ni debe penetrar los pensamientos de su rey.

Allí donde, según el texto italiano, Felipe advierte a su hijo que le será provechoso contener los ardores juveniles de su ánimo y embridar sus deseos inmoderados de dar consejos cuando no se lo piden; de acuerdo con la versión, esos espontáneos consejos importan una censura a la real conducta; lo que no ha dicho Alfieri. No ha querido, tampoco, según lo supone indebidamente de la traducción, presentarnos a Carlos como un charlatán incorregible. Finalmente, no se le han recomendado falta de franqueza o reservas indebidas, sino mesura y discreción al expresar sus pensamientos.

Felipe, que ha perdonado a su hijo, termina diciéndole :

Non di ottenerlo, abbi miglior vergogna *Di mertar* tu dal genitor perdono.	De haberlo *de pedir*, no de obtenerlo, avergonzarze mas hidalgo fuera.

Aquí, sobre no ser exacta la traducción, se falsea la verdad de los hechos. Carlos no sólo no ha pedido perdón a su padre, sino que encuentra dura la palabra y vergonzosa su situación.

Entrando al tercer acto, y omitiendo señalar varios casos de traducción defectuosa, anotaremos, primeramente, el ejemplo de una caprichosamente ampliada :

Le rie profane grida
Perfino al tempio ardimentose innalza :
Biasma il culto degli avi ; applaude il nuovo ;
E, s'egli regna un dì, vedremo a terra
I sacri altari (1).

En el templo, en palacio, por dó quiera
su osado discurrir escandaliza.
Las practicas piadosas y devotas,
que al rudo vulgo suplen por doctrinas,
y son al hombre cuerdo y moderado
siempre tan respetables como antiguas : ...
supersticiones llama con descaro,
sin pudor las censura y las critica.
No así las novedades peligrosas :
estas aplaude, aprueba y patrocina.
¡ Ah ! si en el trono de la fiel España
sentado á Carlos viesemos un día.
¿ qué fuera entonces del sagrado culto
de nuestros padres ? ¿ Quanto tardarían
altar y templos en venir al suelo ?

El concepto ha cambiado también. Lo que Carlos censura, no son las prácticas piadosas del vulgo, sino el culto de sus abuelos, al que el traductor se refiere más adelante y fuera de lugar.

Pero, prosigamos con nuestra cita :

Sperda il ciel l'empio voto ; invan lo speri
L'orrido inferno. — Al Re sovrano innalza,
Filippo, il guardo : onori, impero, vita,
Tutto hai da lui ; tutto ei può tor : se offeso
Egli è, ti è figlio l'offensore ? In lui,
In lui sta scritta la fatal sentenza :
Leggila ; e omai, non la indugiar... Ritorce
Le sue vendette in chi le sturba, il cielo (2).

No, no lo viera : ni lo verá España :
rabie el infierno, no llegará el día.
Altas verdades, Rey habeis oído :
permitid ya que la postrera diga.
¿ Porqué aquí con piedad mal disfrazada
sentencia nos pedís ?... Desde la pila
si profesion haceis de ser christiano
en vuestro corazón está esculpida.

Como puede advertirse, salvo la vaga semejanza de los dos primeros versos, C. ha omitido, en absoluto, traducir este trozo, completando el parlamento con un número igual de versos que ninguna relación guardan con el original.

Para terminar con el análisis de esta escena y a la vez con el del tercer acto, transcribiremos ahora, sin detenernos a comentarlo, un fragmento en que el traductor ha prodigado los agregados inútiles y fastidiosos, poniendo de manifiesto su afición a la retórica. Helo aquí :

(1) Escena V.

(2) Escena V.

Supposto è il foglio ; e troppo
Discordi son tra lor le accuse. O il prence
Di propria mano al parricidio infame
Si appresta ; e allor co' Batavi ribelli
A che l'inetto patteggiar ? dei Franchi
A che i soccorsi ? a che con lor diviso
Il paterno retaggio — a che smembrato
Il propio regno ? — Ma, se pur più mite
Far con questi empî mezzi a sè il destino
Ei spera, allora il parricidio orrendo
Perchè tentar ? perchè così tentarlo ?
. . . .

Ese papel *que dicen ser Tratado,*
y que con tal calor aqui se cita,
es falso, *mal supuesto, y por sí mismo*
su propio testimonio falsifica.
Las clausulas infames del concierto,
con que en él la inocencia se acrimina,
la mal urdida trama manifiesta ;
que es siempre torpe y necia la mentira.
Si Carlos atentar contra su padre
con insano consejo premedita,
¿ a qué conferenciar con los rebeldes ?
¿ A qué oscuras e inútiles intrigas ?...
Para reynar después, ¿ de los Franceses
ni de nadie el apoyo necesita ?
¿ De repartir la España, qué provecho ?
¿ Por ventura algún otro sacaría
que cercenar su propio patrimonio
y hacer mas poderosa tòdavia
una Nación inquieta, emprendedora,
siempre rival, por mas que fuese amiga ?
Y si por el contrario, de este medio
por mejorar de suerte usar quería,
¿ á qué entonces cargar con el renombre
odioso sin igual de parricida ?
. . . .

Tu il figlio hai visto, che fuggiasi ? ah ! forse
Visto non l'hai, fuorchè con gli occhi altrui.
Ei venga ; ei s'oda ; ei sue ragion ne adduca.
Ch'ei non t'insidia i giorni, io 'l giuro intanto
Sovra il mio capo il giuro ; ove non basti,
Su l'onor mio ; di cui nè il re, nè il cielo,
Arbitri d'ogni cosa, arbitri sono.
Or, che dirò della empietade, ond'osa
Pietà mentita, in suon di santo sdegno.
Incolparlo ? Dirò... Che val ch'io dica,
Che sotto un velo sagrosanto ognora,
Religion chiamato, havvi tal gente
Che rei disegni ammanta ; indi, con arte
Alla celeste la privata causa
Frammischiando, si attenta anco ministra
Farla d'inganni orribil, e di sangue ?
Chi omai nol sa ? — Dirò ben io, che il prence,
Giovine ognor...
. . . .

Que vos huir le visteis... conocerle
era preciso con la propia vista
Qué suyo es el puñal. ¡ Soberbia prueba !
mio fuera y lo mismo probaría.
Sobretodo que venga, y *satisfaga*
buenas o malas sus disculpas diga.
Por su inocencia, yo entretanto pongo,
no mi cabeza, *que tal vez no es mía :*
el honor pongo que ni el Rey ni el Cielo
quitarme pueden *con la fragil vida.*
Si prosigo, Señor, ¿ qué diré ahora
de la torpe y grosera hipocrecía,
con que fingiendo ardor en santo celo
aquí se acusa *ála inocencia misma ?*
Qué ! ¿ No se sabe ya que este es el arte
con que ciertos malvados se habilitan
á mejor promover entre los necios
sus intereses y mundanas miras ?
Qué ! ¿ No se sabe ya que ellos conocen
que así mezclando con su lengua iniqua
de Dios la causa, con la causa propia

no hay honor ni virtud que les resista?
¿No se sabe por fin, que ellos se burlan
de la credulidad buena y sencilla,
quando ministros son de odio y venganza,
y ministros del Cielo se apellidan?
¿Se ignora que su lengua peligrosa
donde pudiera miel veneno liba?
Que la calumnia atroz nada le cuesta
como con ella sus intentos sirvan?
Lo que yo á voz, Señor, deciros puedo
es que el Príncipe, joven todavía,
. . . .

Igual cosa podría decirse de los versos con que comienza el cuarto acto:

Tenebre, o voi del chiaro dì più assai
Convenïente a questa orribil reggia,
Quanto mi aggrada il tornar vostro! In tregua
Non ch'io per voi ponga il mio duol; ma tanti
Vili ed iniqui aspetti al men non veggio. —

¡Oh noche! ¡Quanto mas que el claro día
á esta mansión de falsedad convienes.
Así como al cubrirse de tus sombras
los objetos cual son ya no aparecen,
asi baxo las tramas cortesanas
la inocencia mas clara se obscurece.
Vengas con bien *después de tantas horas;*
si bien mi llanto interrumpir no puedes,
harás que de semblantes tan odiosos
la repugnante vista por hoy cese.

Este pasaje, como algún otro de la traducción, que contiene versos que no figuran en el original italiano, está marcado al margen del manuscrito. ¿El autor mismo habrá querido delatarlos de ese modo? ¿Algún lector lejano lo habrá notado? Esto último no me parece posible, porque el número de los versos, así individua lizados, es reducidísimo frente al total de los agregados. Además, otros fielmente traducidos están igualmente marcados. Es de creer, más bien, que ellos indican una preferencia del lector, a quien debieron satisfacer. Pero, adelantemos la transcripción interrumpida por estas observaciones:

io stommi
Co' miei pensieri, e colla immagin cara
D'ogni beltà, d'ogni virtù: mi è grato
Qui ritornar, dov'io la vidi, *e intesi*

La cara imagen de la que yo adoro
y en beldad y virtud todo lo excede,
aquí, y allí, y allá y en todas partes
de noche y día me acompaña siempre

Parole (ohimè !) que vita a un tempo e morte,
M'erano. Ah ! si ; da quel fatale istante
Meno alquanto infelice esser mi avviso,
Ma più reo ch'io non era... Or, donde nasce
In me timor d'orror frammisto ? è forse
Al delitto il timor dovuta pena ?...
Pena ? ma qual commisi io mai delitto ?
Non tacqui : e chi potea l'immenso amore
Tacer, chi mai ? — Gente si appresa. Elvira
Sarà...

Aquí *con mas verdad...* donde la hé visto
por la primera vez enternecerse,
á mis palabras y por fin decirme =
No sois vos solo el que mi pena siente... »
¡ Palabra deliciosa ! ¡ Oh ! qual brillaba
en su semblante su virtud celeste,
quando de su amistad su hermoso labio
seguridad me daba para siempre !...
¿ Y porqué desde entonces mas inquieto
si es mas dichoso el corazón se siente ?
¡ Ah ! ¿ Será la inquietud que siempre sigue
como pena al delito ?... ¿ Y qual es este ?
¿ Haber hablado ? No : que callar supe
mientras pude callar... Pero... ¿Quien viene?...
Si será Elvira ?

Tal dice Carlos, en la escena primera del IV acto. En Alfieri, no repite las palabras que, en su primer coloquio con Isabel, le dieron la evidencia de que en el pecho de la madrastra ardía también el amor culpable *(sei reo tu solo ?...)* (1), y que debía olvidarla. Por eso dice aquí :

intesi
Parole (ohimè !) che vita a un tempo e morte
M'erano...

El traductor, en cambio, sobre hablar de seguridades de amistad y no de amor, arrastrado por el sentimentalismo, rodea, sin fruto, de palabras a un pensamiento que evoca, con mayor fuerza dentro de su austeridad, el verso de Alfieri que dejamos transcrito.

Finalmente, según la traducción, Carlos no se reconoce culpable; su conciencia nada le recrimina. No podemos pensar lo mismo al leer el texto italiano. El enamorado encuentra su delito *(non tacqui)* y en su desesperado cavilar le opone un atenuante : ¿quién hubiera podido, jamás, callar aquel amor inmenso?

En la escena segunda se produce la prisión de Carlos, por obra del propio Felipe, a quien acompaña gente armada, que lo precede, en vez de seguirlo, como quiso el traductor :

Oh cielo !
Da tante spade preceduto il padre !

¡ Oh santo Dios ! Mi padre los precede !

(1) Acto I, escena II.

Allí mismo, Felipe afirma la fuerza de sus sospechas por la palidez mortal de Carlos y no por la sorpresa que éste experimenta :

Indizio, prova, Certezza, io tutto dal livor tuo traggo.	Indicio, prueba, y certidumbre tiene vuestro delito en la sorpresa misma de verlo publicar. *Sí, vos tenerle* *oculto meditabais, entretanto* *que ocasion mas feliz...*

Fuera de ello, los versos finales del pasaje trascrito, constituyen otra muestra de agregado inoficioso, como la siguiente :

Ingrato, i tuoi non meno Che i miei *cotanti* beneficî *oblia.* — Ma tu, *in te stessa torna ;* e lieta vivi .. ; E a me sol fida la importante cura Di asicurar la tua con la mia pace (1).	Carlos... Ingrato á nuestros beneficios igualmente que *insensible* a los míos... *la intentaba ;* *pero quizo por fin mi buena suerte* *sus tramas descubrir...* tranquilizaos. *El Cielo á nuestros votos grato atiende ;* *y mi vida, Señora, á vos tan cara,* *salva y segura está...* Vivid alegre : trato de vuestra paz... y de la mia.

Otras veces, como lo hemos ya demostrado, deja pasar más de un verso sin traducirlo. A los que ya hemos dado, agregaremos estos ejemplos :

folle Chi'l duolo in lui, chi la pietà credesse ; *O che in quel cor, per indugiar di tempo,* *L'ira profonda scemasse mai damma* (2).	No hay que creerle. ¡ Loco mil veces el que se fiare ! Jamás su corazón podrá volverse. . . . .
Un sol dubbio, *E peggior d'ogni morte,* il cor mi punge Forse ei sa l'amor mio : *nei fiammeggianti* *Torvi suoi sguardi un non so qual novello* *Furor, malgrado suo, tralucer vidi...* *E il suo parlar colla regina or dianzi...* *E l'appellarmi ; e l'osservar... Che fia...* *(Oh ciel !) che fia,* se a lui sospetta a un tempo La consorte diventa ? Ohimè ! già forse Punisce in lei la incerta colpa il crudo ; Chè del tiranno la *vendetta* sempre Suol prevenir l'offesa... (3)	Un solo pensamiento me atormenta ; si acaso ha sospechado el amor mío... si ála infeliz consorte no culpada ya complice supone en mi delito, y si tal vez el bárbaro... a estas horas... *¡ Ah ! No, que su virtud será su asilo :* Yo lo espero... si bien con los tiranos suele antes de la ofensa ir el *castigo.* —

(1) Acto IV, escena III.

(2) Acto IV, escena V.

(3) Acto V, escena I.

Para terminar con este cotejo, que se ha dilatado más de lo que hubiéramos deseado, anotaremos algunos otros casos de añadiduras, que tomamos del quinto acto :

Ei qui mi trasse di soppiatto ; e mezzi
Già di tua fuga appresta : *io ve l'indussi.*
Deh ! non tardar, t'invola : il padre sfuggi,
La morte, e me (1).
. . . .

Facilitarme veros solo él pudo ;
y en tanto que yo logro persuadiros,
él los medios prepara á vuestra fuga.
Aprovecharos, *pues, ya que propicio*
el Cielo tal camino nos allana...
¡ Ah ! Si... Principe... Carlos, dulce amigo !...
Huye del fiero padre... huye la muerte...
húyeme ámi, *que el alma va contigo.*
. . . .

Va : cela il pianto,
Premi i sospir nel petto : a ciglio asciutto,
Con intrepida fronte udir t'è forza
Del mio morire. *Alla virtù fian sacri*
Quei tristi di, che a me sopravvivrai...
E se pur cerchi al tuo dolor *sollievo,*
Fra tanti rei, sol uno ottimo resta ;
Perez, cui ben conosci ; ei pianger teco
Potrà di furto... ; *e tu, con lui talvolta*
Di me parlar potrai... (2)

¡ Dura tarea siempre en su presencia
el llanto sofocar y los suspiros !
Oir mi muerte sin turbarse, y grato
el semblante mostrar *al asesino !*
Por cierto dura ! menester há esfuerzo,
¡ esfuerzo heroyco mas de tu alma digno !
El Cielo premio te previene, ¡ ó cara !
de tu virtud en los esfuerzos mismos.
Mas si preciso fuera algún descanso
alguna tregua dar a tu martirio ;...
en la turba de iniquos que te cercan
uno tan solo... á Perez te designo.
Es amigo seguro, es hombre honrado,
y de muy largo tiempo conocido.
con él podrás á solas *algun rato*
llorar la triste suerte del amigo.

Mayor número de incorrecciones, de faltas de propiedad o ajustamiento en la versión de los términos, de añadiduras o supresiones, pueden anotarse analizando por menudo el *Felipe Segundo.* Volvemos a repetirlo, los ejemplos que acabamos de dar fueron entresacados para confirmar nuestro juicio. Un estudio idiomático completo nos hubiera llevado fuera de los límites del capítulo de una simple monografía.

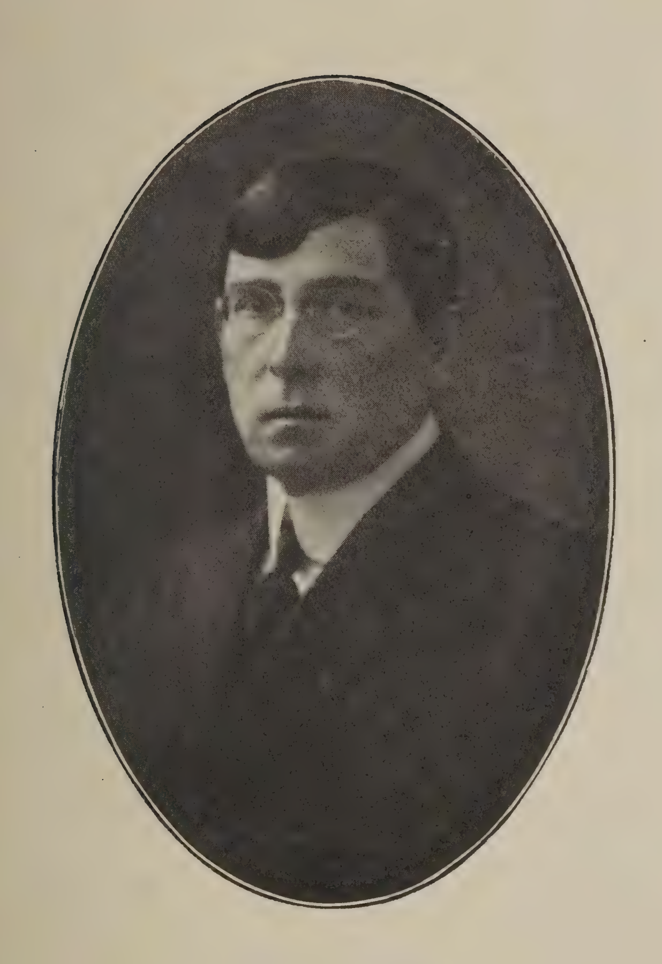
(1) Acto V, escena II.

(2) Escena II.

III

ÁNGEL DE ESTRADA

Por JORGE MAX ROHDE



ÁNGEL DE ESTRADA

ÁNGEL DE ESTRADA [1]

El *Instituto de literatura argentina,* que dirige don Ricardo Rojas, ha querido recoger en sus publicaciones este estudio consagrado con más amor que ciencia a Ángel de Estrada, en rindiendo, con tal efecto, un tributo a la memoria de quien hizo de su vida un modelo armonioso de belleza, perdurable en el bronce de sus evocaciones líricas y de sus narraciones novelescas.

Entre las sombras de Labardén y Echeverría, obreros incipientes de nuestro arte rústico, y de Sarmiento y Hernández, alarifes fecundos de nuestra alma indígena, vagará la sombra, evocada en el ara común de este *Instituto,* del poeta que pidió a las cigarras de Grecia su canto, a los laureles de Italia sus matices y a las rosas de Francia su perfume.

[1] Este escritor nace en Buenos Aires en 20 de septiembre de 1872, y muere en 28 de diciembre de 1923, a bordo del *Massilia*, en viaje de regreso a la ciudad natal y cerca de Río de Janeiro. Estas son sus obras, en verso : *Los espejos ; Alma nómade ; El huerto armonioso* y *La plegaria del sol ;* en prosa : *Cuentos ; El color y la piedra ; Formas y espiritus ; La voz del Nilo ; Redención ; La ilusión ; Los cisnes encantados ; Calidoscopio ; Visión de paz ; Cadoreto ; Las tres Gracias ; Pedro Goyena ; Cervantes y el Quijote ; El cardenal Jiménez de Cisneros* y *El triunfo de las rosas.* Ha dejado concluídas, o casi concluídas, dos obras : *El sueño,* poema lírico, y *La Esfinge,* evocaciones en prosa. Y ha dejado materia para editar varios volúmenes : con sus impresiones de viaje, dentro del estilo de *El color y la piedra ;* con su correspondencia familiar y literaria, y con diversos artículos publicados en revistas y periódicos durante treinta años de intensa labor intelectual.

(El estudio que aquí se edita apareció en la revista *Nosotros*, Buenos Aires, n° 177, febrero de 1924, p. 239 y sigs., en el *Homenaje a Ángel de Estrada.* Ahora se han añadido varias páginas a su primitivo texto.)

Mas esta sombra quizá no se ostente del todo forastera, pues el rayo que la enciende labra un surco de amor y de hermosura, que brilla, por veces, en la conciencia territorial y étnica que forja el buril de la *Cautiva* o del *Facundo,* y señala, al propio tiempo, los lechos ideales por donde correrá nuestra literatura cuando el argento de su río y el oro de su sol indiano se fundan en el escudo de sus poetas : lechos que llevan, desde lo particular y transitorio, al océano universal y permanente de las categorías supremas.

El *Instituto de literatura argentina* al contemplar la obra del escritor errante, no sólo vincula lo pasado a lo porvenir, como fenómeno de evolución estética, sino también rinde un homenaje, en el artista de *Redención,* al sueño de belleza libre y desinteresada que agita suavemente a la musa de algunos de sus próceres : Juan María Gutiérrez busca en cierto alejandrino de Chénier un velo para cubrir sus nostalgias criollas; Carlos Guido y Spano busca en la *Antología* helénica la miel y la leche que nutren a sus cantos más hermosos...

En un principio Ángel de Estrada pudo exclamar, como Gautier, que era un hombre para quien sólo el mundo exterior existe : claro es el mundo exterior siempre que se cubra con el velo de la belleza. Los cuadros, las estatuas, las fábricas renacientes, las catedrales góticas, las joyas de Cellini, los esmaltes de Limousin, los vidrios de Chartres, encuentran en él un contemplador amoroso que pide a la palabra no sólo su arcano ritmo, sino la línea, el matiz, el dibujo, para expresar las sensaciones que el arte ambiente le sugiere. Su pluma pinta, esculpe, cincela las páginas de *El color y la piedra* donde se nota, con tal efecto, la influencia de los hermanos Goncourt y del artífice de *Esmaltes y camafeos.*

El artista percibe en el color el estremecimiento impalpable del espectro solar, que refleja hasta en una gota de agua los tonos del iris; y el poeta percibe en los rumores de la naturaleza el misterio del cosmos : el matiz de un rayo contiene a lo infinito; el murmurio de una hoja contiene el olaje invisible de savias eternas. De ahí que panteísta como Durero y como Goethe ponga de epígrafe en la página primera de *Alma nómade :* « Todo poeta es,

naturalmente, algo panteísta por amor a la Belleza, aunque no acepte como verdadera la doctrina filosófica. » Este panteísmo, no obstante las efusiones libres del artista, es un panteísmo semicristiano que halla su expresión en el más santo de los poetas y en el más poeta de los santos : el Pobrecito de Asís, pues el autor dice :

Como el Verbo revive en el fragmento
De la hostia, fulgura en cada cosa
De Dios el pensamiento.

El poeta de *Alma nómade* sacrifica a la hermosura con nubes de mirra y de incienso, y oficiante predestinado percibe las huellas de la diosa en todos los caminos y bajo todos los cielos : el Nilo, el Cefiso, el Rin, el Tíber, el Sena y el Jordán eterno, mezclan en sus murmurios la plegaria del viajero insomne. Palas Atenea, en el Acrópolis, recoge el endecasílabo fervoroso :

El alma antigua en nuestros ojos sueña.

La mirada de la Esfinge inspira nuevos ritmos :

Y lagos son sus ojos, donde ha muerto
La eternidad para llamarle hermana.

Y el Santo sepulcro ofrece sus resplandores al palmero lírico :

Perdón, Señor, si la sandalia impura
Polvo vil trae ; con filial ternura
Mi alma no canta en tu sepulcro, llora!

El poeta, que atesora en sus pupilas y en su alma la lumbre de las culturas eternas, a las cuales rinde un tributo en los espléndidos sonetos parnasianos que titula *Oriente,* endereza su peregrinaje por el Mediterráneo azul : saluda a las gaviotas que tejen entre las nieblas « fantásticos collares » ; canta los naranjos de Sicilia ; dialoga con las ondas en estos versos vaticinantes :

« Insomne viajador, ¿qué cariñoso
Asilo tocarás? » — Dice el acento
Que sueña y canta por el mar undoso.

Él responde : « No soy del firmamento
Astro polar; llamadme el Sin reposo :
Yo soy la vela que obedece al viento. »

Renueva su culto artístico en los jardines de Italia, en los parques de Francia, donde las estatuas del Renacimiento tiemblan en el lecho de las fuentes y murmuran en el rumor del laurel o de la encina, que extienden sus ramos sobre las cabezas y los torsos níveos. Y el poeta una vez más exclama :

El arte purifica. Nunca engaña
El fulgor de sus líneas armoniosas,
Y la cumbre de luz de su Montaña
Vuelve divinas las humanas cosas.

El sentimiento de Estrada incorpórase sobre la lápida marmórea de sus impresiones artísticas : así como las figuras melancólicas en las Estelas del Pentélico, — pues ya no sólo el matiz, el color, la piedra, sino la fantasía alada, el ensueño, a onda cordial y conmovedora, se contienen en sus nuevas páginas. En *Formas y espíritus* los paisajes son « estados de ánimo » ; las obras de los maestros ilustres despiertan reminiscencias familiares; el ideal que toca las frentes gloriosas es el ideal que mueve al poeta peregrino. En *Formas y espíritus* hay realidad y quimera, verdad y poesía, lirismo que se vierte en las ánforas del arte universal, y un sentimiento íntimo, penetrante, que palpita en muchas de las páginas del libro, y se concentra especialmente en la composición titulada *El naranjo,* donde acarician aromas virginales y lucen lágrimas que se cuajan en las hojas del árbol con el cristal del rocío ; poesía de carácter nórdico que recuerda el apólogo de Andersen, *El abeto*, que se lee, añalmente, en los hogares alemanes cuando el Dios niño adviene al mundo.

Estos sentires, o, más bien dicho, ensueños líricos, no adquieren formas subjetivas, por así decirlo (acaso por cierto pudor o austeridad de artista), sino se encarnan en algunos héroes novelescos, en cuyo espíritu perdura siempre el espíritu de su autor. Así como Chateaubriand, tan hondamente admirado por el maestro argentino, que puso en las criaturas engendradas por su musa la luz y la sombra de su propia alma, que se acumulan en René: el prototipo.

No es posible, naturalmente, identificar el temperamento de Estrada con los Landis, los Monfort, los Ikreen, los Kington, pues si ello intentáramos caeríamos en peligrosas falacias. En cada uno de estos héroes él ha puesto un matiz de su espíritu, y, sobre todo, la onda de lo ideal que acarició de continuo su frente. Acaso hubiese sido Estrada como Juan de Monfort, antes de que éste se redimiera, si no supiéramos que las aguas del cristianismo llenaron, desde el primer instante, los odres del esteta. Este sentimiento cristiano infunde al arte suyo, que entronca con el arte de los Gautier, de los D'Annunzios, un aliento de eternidad que en vano hallamos en los que fueron sus maestros; y esta « crisis » cordial y capital, que fué de la escuela modernista, él la percibe con honda intuición crítica, y hace de ella la tragedia que discurre en la principal figura de *Redención*.

Contemplemos, con tal efecto, a Juan de Monfort: « La sensibilidad solitaria habíale desarrollado desde su niñez, en forma casi monstruosa, una sed devorante de sensaciones. Los seres, fundiéndose en las cosas, no fueron más que las cosas, en esa su imaginación que sentía con acuidad enfermiza y exaltación febricitante. A ello había sacrificado todo sin escuchar la voz de sentimientos naturales. Así una noche asistió en Virginia al incendio de una selva. Oíanse el aullar de las bestias y el gemir de los hombres: después, en un himno salvaje, triunfó omnipotente el fragor del incendio. Y él, ante aquella suerte de puesta de un sol en guerra con el mundo, trató de hacer el paralelo, para describirlo, con una aurora boreal vista en Suecia. Al siguiente día supo el número de las familias arruinadas, y se avergonzó de no haber oído el

lamento humano; pero la enfermedad de las letras dominaba entonces su vida. »

Un gran amor humano infunde al protagonista de *Redención,* esteta exquisito, un soplo perdurable que trasciende de sus nuevos poemas. Dice a la mujer amada : « Mi amor es más eterno que el vuestro, hasta por egoísmo. Sólo después de conoceros recuperé mi fervor de conquista. El arte vuelve a ser la divina fortaleza. Sueño con sus huertos cerrados, porque vuestra frente espera coronas... » La obra que produce echa raíces en la vida, porque el dolor la nutre, y echa flores en el cielo porque el amor la enciende. En el alejandrino que Monfort pide a Vigny : *J'aime la majesté des souffrances humaines,* se descubre el milagro que la amada produjo en su espíritu. Su amor humano se penetra en lo divino cuando la mujer, símbolo de las gracias visibles, muere en Constantinopla. Su pensamiento se fortifica en el Alighieri, en el Kempis; se llena de ilusión eterna, y reniega de la ilusión efímera que le ofrece el propio arte, hasta el punto de entregar a la llama purificadora sus papeles literarios. Tres monjes lo confortan en su amargura y lo animan en su peregrinaje celeste. « El poeta veía en la fusión del espíritu de aquellos frailes : el sabio, el puramente evangélico, el batallador, el símbolo de los hombres necesarios en la cruzada del siglo XX. »

Estos frailes trazan, en el más hermoso capítulo de la obra, un admirable cuadro del pensamiento católico contemporáneo, y enderezan los pasos de Juan de Monfort, nieto de cruzados, hacia el Sepulcro santo, — quien adora a la mujer terrena transfigurada en una Beatriz celeste, y humilla su frente en la piedra eterna, mientras sus labios murmuran estas palabras : « Señor — exclama el peregrino, — Señor Dios Omnipotente, perdón si mis carnes no vienen sangrando entre los garfios de los cilicios; perdón si mi frente no trae las cenizas de los conversos de Nínive. En cambio mi alma que clama solitaria en el silencio de las noches y de los días, llega a Ti sufriente y crucificada. El silencio le dió, augusto, las formas de una dolorosa estatua. Marcada por el cincel de fuego, sus ojos extraviados miran el infinito a que aspiró con su

amor. En su mutismo oye a veces la palabra de su bien perdido. Entonces vuelve a la vida con angustiosa ternura, y sale de su anonadamiento para sufrir más. Esas palabras me estremecen: después, silencio. El silencio es sagrado. En él torné a Ti los ojos, Señor de todas las misericordias. En él renacen mis amores, en ambiente en que las notas del órgano arrebatan mis penas, con armonías que se desvanecen en el perfume del incienso. Perdón si no puedo desterrar enteramente la imagen humana de mi sentimiento. Si con todos los nombres de ella conocidos, quiero hacer flores, y de las flores cadenas para enlazar mi alma a otra alma inconsútil. Ella me tejió al irse el sudario de todas mis alegrías; vuélveme Tú, divino Redentor, el contento con las alas de una suprema esperanza. Mis versos han dejado caer sus rimas como enflaquecidos dedos de agonizante, de que se desprenden los inútiles anillos. Mi pluma se escapa de la mano como el fruto seco del árbol, y sólo quedan las hojas recogiendo las sibilantes elegías del viento. Nada de lo que pudo interesarme me retiene en el mundo. Tú eres, Señor, mi único refugio. Tu Santo Sepulcro es la cuna de mi existencia. Los camellos de éste mi humano peregrinaje se mueren de sed, como su dueño de tristeza; hazlos llegar, Señor, con él a las fuentes redentoras y cristalinas... »

Estrada inclinóse ante todas las escuelas, mientras contuviesen un mínimo siquiera de hermosura. En él hay un gran crítico que se prodiga en labios de los protagonistas de sus novelas; juzga a los autores según su temperamento ingénito, y según las formas en que este temperamento se vierte, sin aplicar a ellos un canon determinado, pues en tal caso habría que condenar a Gautier porque no tiene el sentimiento de Lamartine, si el sentimiento es el dechado que buscamos. Entiende que las rías no porque concluyan en los mares infinitos, dejan de ostentar en su caudal los matices peculiares de sus costas.

De ahí que su juicio se dilatase a todos los campos de la cultura, sin distinción de escuelas ni de creencias, y que tuviese un aplauso para todas las producciones del espíritu. Siempre buscaba en los escritores de antaño o de hogaño la virtud « simpática », y

muchas veces sus ojos diligentes distinguían entre la escoria un áureo reflejo, inadvertido para muchos. Recuerdo el cálido elogio que le inspiró *Misericordia* de Galdós, en cuyos diálogos y monólogos percibía el soplo del genio; y recuerdo de propósito dicho elogio, porque es sabido que esta obra se desarrolla en un ambiente sórdido, ruín, mal oliente, que contrasta con el ambiente refinado que frecuenta el artista de *Redención*. Aun los escritores de doctrinas disolventes encontraban en él un panegirista objetivo, siempre — claro está — que estas doctrinas se sustentasen en el talento o se vistiesen con las galas del arte. Expresábame, en carta que conservo, este juicio sobre uno de los enciclopedistas franceses, que aclara lo que vengo diciendo sobre el punto : « Diderot es siempre apasionante; el tiempo no lo ha envejecido; hace bien en leerlo; produce gran placer, y aunque lo vaya uno discutiendo y no aceptando sus ideas, éstas gesticulan, hablan, y se mueven con tal vigor, que las nuestras se despiertan, queriéndolas imitar, es decir, que llevan en su arranque un principio de vida. »

El artista que oficia en todas las escuelas persigue, sin embargo, un arquetipo de belleza, reverenciando, al mismo tiempo, las diversas formas en que esta belleza se encarna, pues pudo hacer suyas las siguientes palabras : « Admiro — exclamó Monfort — y me detengo un instante, pero paso. Yo he saludado con igual emoción el San Pedro de Roma, el Acrópolis de Atenas y la catedral de Chartres. Diferentes sensaciones, por lo diverso de sus medias tintas, sacudieron en el fondo idéntica sensibilidad. Mi espíritu es la ola que refleja la tarde y el alba, y lo mismo la gaviota que la vela, o la nube que la estrella. Cargado de historia, de fábula, de poesía, eco vibrante del sonido, del color y de la forma; insomne viajador a través de los siglos, es arpa colgada en el olivo griego o en el laurel del Lacio, y en el sauce hebreo como en la encina gala. Todos los vientos lo estremecen, y habiendo bebido sin calmar su sed en los ríos que esos árboles sombrean, debe de soñar con los troncos de una región de infinito, cuyas hojas de azul de cielo tengan al sol en sus savias ».

El espíritu de Estrada pudo repetir estas palabras de su héroe,

persiguiendo, empero, una forma absoluta de arte que no conoció el protagonista de *Redención,* pues su estetismo, en un principio, y luego su misticismo lo alejaron de aquella forma.

No se halla en Grecia su ideal estético, pues ante la diosa del Acrópolis pronuncia, en nombre de su héroe, una oración que es, sin duda, la más bella página del maestro. Así dice, entre otras cláusulas, a la deidad tutelar : « Mi alma te saluda desde los ojos, dispuesta a quemarse cual mirra de tu templo. Pero he de agregar que no renuncia a lo que ya amaba. Aceite de aquel olivo que llevó la paloma del Arca en su vuelo de paz, la hizo arder como lámpara en otros altares. Mis ojos no se consideran indignos por llevar el recuerdo de las luces y colores de las catedrales góticas. Mis pies no se consideran miserables por traer el polvo de otras rutas donde se alzan templos y palacios... »

El ideal estético de Estrada hállase en el Renacimiento italiano, y ha levantado a este ideal un templo en *Las tres Gracias :* la más hermosa de sus obras.

El artista deja a Grecia ; penetra en Tierra Santa y, naturalmente, « versículos de la *Biblia* se mezclan ya a los últimos hexámetros de Homero » ; recoge en el escudo de Palas Atenea, la virgen sabia, un reflejo de la aureola que circunda la frente de la Virgen madre, « hija de su Hijo » ; sorprende el canto de las cigarras áticas en los olivos del Huerto ; interpreta el nostálgico aleteo de las cigüeñas que, al anidar bajo el cielo que cubre el Nilo, añoran la sombra del campanario gótico : dondequiera descubre la armonía antigua floreciente en el jardín sagrado. Y esta armonía se exalta en un triángulo de lumbres — entre aromas de incienso — cuyo vértice se inclina a oriente : triángulo de la razón platónica y del sentimiento cristiano, que esconde en sus raíces el bien, la verdad y la hermosura.

En Leone Landi, figura típica de *Las tres Gracias,* el autor ha puesto su ideal estético y divino, derramado armoniosamente en el Renacimiento que mueve el pincel de Leonardo, el cincel de Miguel Ángel , la inspiración de Rafael. La ley platónica impera en el alma cristiana de su protagonista, que contemplamos vestido

en « amplia túnica de bocací negro, tocado por montera de terciopelo obscuro ». Paseaba por los viales de su huerto, protegido por el vulto del filósofo ideal, y « adelantándose a sacar de un nicho una ánfora, alimentó la lámpara del busto. En el primer patio del palacio crecían retoños de Getsemaní. De sus frutos extraía Landi el óleo de Platón, y el gris penitencial de sus hojas tendíase entre rosales romanos y helénicos laureles... »

Tres mujeres simbólicas se agrupan en torno del viejo artista; sufren las contingencias crueles de la vida, y su cuerpo es presa temprana de la muerte. El espíritu de estas mujeres asciende luminoso a las esferas últimas. El anciano adora en las tres *Gracias* las « Ideas independientes, increadas en la maravilla de la razón, imponiéndose y concertándose en coro para vestirse en tres cuerpos distintos y aspirar a una sola belleza. » Y el anciano « más allá de la aurora encontraba su complemento : el olivo de Atenas renacía en Getsemaní; el lustre de su sabiduría se bautizaba en la sangre de Cristo, y el Redentor, desde la selva invisible, mandaba las consolantes brisas a las hojas de su huerto ».

La ley platónica y cristiana, que llena los ámbitos del Renacimiento, florece en todas las páginas de esta obra, e ilumina las frentes inmortales. Contemplamos *frescos* de relieve asombroso, ya cuando el solar de Felice de Fredis desgarra su entraña, y alumbra al *Laocoonte* ante los ojos extasiados del Buonarroti, mientras los labios de éste murmuran cláusulas de Plinio y hexámetros de la *Eneida;* ya cuando presenciamos la peste de Viterbo, y asistimos a la agonía de fray Buenaventura, hijo de Asís, y de Pellinetta, una de las Gracias, y recordamos en esta escena inolvidable una página de Manzoni en su obra maestra; ya cuando penetramos en las estancias encantadas de la Farnesina, reconocemos a sombras gloriosas, e inclinamos nuestro espíritu ante el más armonioso de los huéspedes : « Apareció Rafael : la cabeza erguida sobre el cuello como flor esbelta sobre un tirso. Su familiar túnica negra dejábale libre la garganta. Su toca era también negra y renegrido su cabello : en ese marco obscuro evocaba su rostro la palidez exangüe de una camelia. Los labios finos, la na-

riz fina, las cejas finas, el porte garboso, lo hacían una aparición de gracias fugitivamente juntas. Y sus ojos juveniles, serenos, exhalaban gozo acariciante : parecían reflejar las imágenes de sus frescos. Avanzaba con Juan Udine, Francisco Penni, Julio Romano : así salía siempre rodeado de sus discípulos, y entre ellos daba la impresión de su arte helénico. Al borde de las fontanas, al pie de los palacios, en las vetustas placetas, en todos los atrios de Roma, la elegancia de sus maneras y los hechizos de su palabra se antojaban una viviente armonía. Comunicaba el amor de las cosas amables, infundía la inspiración de su plácido fuego; se pensaba al verle en la silueta de un laurel hermoseando el equilibrio de un templo invisible. »

Contemplamos en la Sixtina al Titán que crea un mundo, más con el sello del dolor que del deleite, y pone, al propio tiempo, en sus pinceles el óleo de la suprema esperanza ; escuchamos diálogos del Bembo, de Bramante, de Ariosto, y nos llenamos de tinieblas, que ocultan internas luces, con la figura de Martín Lutero ; nos arrodillamos ante « una mano blanca cargada de anillos, una gran sombra de púrpura, un rostro que luchaba por convertir su relámpago en sonrisa » : el Papa Julio, y, por último, murmuramos con el Santi la plegaria fervorosa : « ¡ Oh ! ciudad Eterna, donde la sombra de los monumentos olvida los sepulcros y diseña las cunas ; donde los cuerpos perfectos brotan de los informes vestiglos ; donde la muerte es aliento de la vida. No sólo las rosas y los jazmines imperan en tus cármenes : entre los hálitos de tu nobleza el más humilde de los jaramagos se levanta a la más pensativa de las hermosuras. No anhelan tus escombros nidos de ruiseñor y velos de luna ; no se consuelan tus melancolías con el arpegio del pájaro y la lumbre de la noche : en tu tristeza pujante adoras descubrir al sol la guarida de tus águilas... ¡ Oh ! cumbre abierta a todos los vientos de la contradicción y de la gloria ; suprema encrucijada de las inquietudes humanas y de las esperanzas divinas ; candelabro ígneo de las mentes que juntas en tu fuego la sangre de los héroes, la realidad de las ideas, la quimera de los sueños, la ley de la belleza, la savia de las religiones ;

quien está por tí está con la razón y la armonía; quien está contra tí fraterniza con la barbarie... Brotad, laureles de Apolo, al pie de sus templos de Cristo; creced, higueras de las parábolas, entre sus espigas de Ceres; naced ¡oh Venus! para los que ríen, en las ondas de sus fuentes; y para los que sufren ¡oh Virgen María! naced en el manantial de sus llantos... ¡Oh! hija de Grecia, nodriza de Europa y madre del Mundo, tus siete colinas, al través de los tiempos, han sido y serán, por los siglos de los siglos, las siete cuerdas de la lira del Dios de las naciones...»

Estrada sacrifica en *Las tres Gracias* su ideal humano y divino: ideal absoluto, permanente, que ostenta en sus raíces las potencias de la vida, en sus savias el licor sagrado, y en sus flores la luz que el sol vierte sobre los mármoles de Júpiter en las colinas de Roma. El ánfora griega se colma de esencia cristiana; el bronce de los templos de Minerva modula la plegaria de María; el laurel de Apolo aroma el claustro santo: esencias, melodías, brisas, que se transforman en color y en lumbre, y en una suprema aspiración penetran en el cielo con los celajes del arte.

La realidad que hallamos en las novelas de Estrada es más la realidad del arte que de la vida: sus héroes se mueven en una atmósfera que refleja la luz de todas las civilizaciones, y no los sentimos como seres de carne y hueso, sino como sombras sutiles, fugitivas. La acción es por veces lánguida, pues los héroes no la forjan con su propio infortunio, su amor o su esperanza, sino el novelista la desenvuelve reflexivamente. Luego se acumula en los diálogos un estilo coruscante, primoroso, pues todos los protagonistas son letrados: hasta las mujeres que pasean por estas obras esconden en su espíritu la flor de la más refinada de las culturas. Las Andreas, las Salvatores, las Annorellas, imágenes de amor y de belleza, disertan sobre un terceto de Dante o un verso de Verlaine; se impresionan con un fresco de Rafael o con un cristal de Lalique. La atmósfera exquisita en que se mueven dichas criaturas, jamás se enturbia con una sombra deletérea o malsana: siempre la ilusión suprema impera en sus ámbitos.

Estas obras ostentan un carácter poemático como el de ciertas

obras noveladas de Huysmans y de D'Annunzio; carácter que exige a los lectores un gran desinterés estético, pues la trama creadora no es lo que deleita, sino el dibujo que a dicha trama realza.

En las novelas de Estrada no hallamos nunca, repetimos, seres que respondan al ente complexo llamado hombre, fruto de pasiones en pugna, de miserias y purezas: sus savias dulces o acibaradas nutren a las criaturas de Dickens, de Balzac y de Galdós, las cuales se restituyen por el camino de la belleza, y con prestancias inmutables, permanentes, al seno de la vida, en cuyo limo cambiante y transitorio se plasmaron. Ello se debe a que el espíritu de nuestro escritor entrevé el mundo y sus pasiones a través de un velo sutil, el de su propio arte, y percibe, por tanto, a los seres que lo habitan envueltos en este velo peregrino, que ostenta la virtud de idealizar a lo que cubre, penetrándolo en un ambiente de imponderable poesía.

De ahí que el numen de Estrada señoree en un mundo que es su propio mundo: el de la fantasía. ¡Cuántas gracias divinas, etéreas, florecen en este jardín maravilloso! Si la fuente bíblica vierte sus raudales, se mirarán en su lecho las « Hijas aladas », de *Visión de paz,* que reciben vida inmortal en el Calvario, en el Tabor y en el Oliveto, y frecuentan el verbo de los hombres con el llamado de Fe, Esperanza y Caridad; si el Río, viejo como el mundo, que reflejó en sus verdes aguas el rayo de Dios y la sonrisa fría, despiadada, de la Esfinge, suelta a la noche su misterio, se recogerán en su voz, la *Voz del Nilo,* creencias añejas, profecías tremendas, y aun el letal perfume de las flores que coronan la frente de las reinas fabulosas, y la caricia virginal de los pétalos que ostentan candidez de luna; si el Tíber, el Rin o el Sena reciben en sus ondas un rayo de argento o un lampo de aurora, el poeta verá en estos resplandores al hada de occidente, la virgen de oriente, y que los raudales portan verbenas de Francia a las sienes de Loreley y de Velleda, y que la estrella llueve lirios, en las espumas, para las Cecilias e Ineses cristianas.

La fantasía de Estrada, su « virtud maestra », dijera Taine, resplandece con sus velos y sus alas, sus magnificencias y sus gracias

en *Cadoreto*. La forma de este poema recuerda al Flaubert, de la *Tentación...*, y en el espíritu del rayo que perfuma a la dulce Amelot, se presiente el soplo que matiza las frondas del jardín fantástico de Shakespeare. Titania, Puck, Rosalinda, Floricel, Miranda, con su séquito de silfos, de endriagos, de rayos de plata y de oro, frecuentan las páginas de *Cadoreto*, y acarician de continuo el alma del artífice, pues hasta en su obra póstuma, *El sueño*, poema lírico, él pide al inmortal inglés, « el más dulce hijo de la Fantasía », según la expresión de Milton, no sólo el hechizo, sino el nombre de algunos de sus héroes.

En un capítulo de *Cadoreto* su protagonista sueña, mecido — bajo las bóvedas de la catedral de Carcasona — por el mutismo ambiente : « Silencio hecho de las plegarias desvanecidas y de los himnos evaporados ; silencio que redujo al dolor, que envolvió a la amargura, y que alimenta en su seno la voz infatigable de la esperanza. » El sueño de Cadoreto se puebla de fantasmas, se llena de rumores : los simulacros marmóreos se animan ; los muertos levantan el laude sepulcral ; los rayos que asombró la nóche recuperan su oro, las flores que marchitó el cierzo su perfume, y los labios que selló la Muerte su plegaria. Esta es la primera visión del sueño de Cadoreto : « Las fajas del sol se tiñen en las imágenes de las vidrieras. Las campanillas tañen y un árbol gigantesco de invisible cristal vibra con raíces y ramas armoniosas... Adelantan los ciriales palidecientes en el desborde de la plena claridad... Las capas y casullas se animan rojas, tocando las dalmáticas y sobrepellices blancas. Hermoso brilla el fuego. Hermosa brilla la nieve. Tienen el mismo ardor porque derraman la misma gloria. ¡ Ah, las coronas del martirio sobre las sacrosantas canas !... El palio llega y deslumbra. Llueven torrentes de rosas : las cortan manos de luz en fantástico jardín etéreo. Las reciben criaturas con guirnaldas de azahares, seres inmaculados de una primavera de albores. ¡ Silencio ! La Hostia resplandece ; y bajo los airones blancos del dosel, entre las manos níveas del pontífice, es la luna mística en el sol de la Custodia. Caed ¡ oh fieles ! ante los astros. Allí están el reflejo de la melancolía y el hálito de la esperanza : el se-

pulcro de Dios se vuelve cuna de la vida; la tristeza pálida evapórase en júbilo ardoroso... ¡Prostérnate, multitud! ¡Jesús pasa, Jesús vence, Jesús impera! ¡Cantad, hijos del Amor; cantad al través de vuestros llantos! ¡Ah, que tiemblen las lágrimas sobre las armónicas flores, ya vendrán los rayos que secan las gotas produciendo los iris! ¡Cantad, criaturas! El himno repercute en las trompetas de oro, y los turíbulos mecen el incienso en los vasos de plata... La espiral del perfume se funde con los acordes y una paloma vuela. No trae al Arca de salvación el ramo de oliva, sino en su pico la plenitud del Espíritu: es la imagen del Paracleto... Cascadas de rosas, centelleantes iris, divinos cantos, humanas oraciones, volutas de incienso, realidad presente, ensueño infinito, todo se ofrece a sus alas... Vuela, asciende, alma mía, sé el corazón de su sangre, vive de su blancura, y perdida de amor desmáyate en la nube de sus nimbos, con la ebriedad del sol y el vértigo del aroma... »

En el universo que crea la fantasía de Estrada, brilla de continuo el sol de la Jerusalén celeste.

La « composición » de sus novelas es siempre armoniosa: ya luce contornos de fábricas góticas, como en *Redención;* ya de fábricas renacientes, como en *Las tres Gracias*. Los relieves arquitectónicos son de una riqueza exuberante, pues Estrada posee el dominio absoluto de nuestra lengua, cuya expresión más elocuente hállase en *Cadoreto*.

Sería menester consagrar un estudio especial al estilo del maestro: a su vocabulario (en el cual abundan los galicismos con la aquiescencia voluntaria del autor), y, sobre todo, al anhelo que él tuvo de expresar en el verbo no sólo los matices ambientes e inmanentes, sino lo más intangible e inasequible: el temblor de una estrella, el aroma de un pétalo o la brisa que mueve una nube. Alguna vez uno de sus héroes expresa, teóricamente, este anhelo: « Lo necesario sería usar una lengua, instrumento tan fino que diese, por ejemplo, la impresión de un rayo de sol perfumándose en una rosa. ¿Imagináis la sutileza del íntimo consorcio del aroma y de la luz flotante sobre el matiz de la flor? En cuanto se echa

mano de la palabra la sensación muere, porque el pensamiento la mata buscándola para vestirse. Es como si a una mariposa que va a volar se le pusiese un corcho en las alas. ¿Cómo definir lo interior? Fuera menester morir en este mundo y resucitar en otro con diverso idioma. Yo he sufrido del mal de percibir las relaciones inexpresables de las cosas: mi espíritu tiene algo del agua; rízase al contacto del aire, y esa es la sensación, pero sufre de no reflejar en su espejo la brisa que lo estremece... »

El estilo de Estrada, tan pródigo en belleza, tiene, empero, algo desconcertante y hasta cierto punto inexplicable: su léxico es, como hemos visto, riquísimo; la adjetivación siempre apropiada; el período melodioso. ¿Dónde está, entonces, su tilde, si se trata de una tilde? Quizá se encuentre en el genio rudo y viril de nuestra lengua, que se retuerce, se rebela, cuando se le pretende infundir delicadezas impalpables.

Con tal efecto, me detengo a pensar que la lengua correspondiente al grande y sutil espíritu del maestro, hubiese sido, no el castellano (realista aun en los soliloquios de Santa Teresa) sino el francés hecho a todos los refinamientos del pensar y del sentir. Algo de este problema — obscuro para mí — debió de cruzar por su mente, pues alguna vez insinuóme que había iniciado su carrera literaria con un sino adverso: « ¡Qué quiere usted, en mi época sólo se pensaba y se leía en francés... y ésto para un escritor que tiene que escribir en español! » No dijo más. Yo me quedé perplejo y sin aclarar el concepto, pues él no podía lamentarse de desconocer nuestra lengua ni su literatura, y, por tanto, quizá sus palabras tocasen el mismo problema del « galicismo mental », diría don Juan Valera, que yo insinúo sin pretender resolverlo: no me es posible dogmatizar en tal juicio, limitado en un terreno de suyo resbaladizo y que no ofrece puntos de apoyo razonables. Claro está que el anterior reparo puede trocarse en un cálido elogio — según la perspectiva que el espectador adopte — con sólo decir que las páginas de antología que él ha compuesto se deben, precisamente, al espíritu nuevo con que hinche el añejo recipiente del idioma.

También sería menester consagrar muchos renglones al paisajista que hay en Estrada, cuyos cuadros se ostentan, especialmente, en *Redención*, en *La voz del Nilo* y en *Visión de paz*. Su paisaje es siempre intelectual, si es posible la frase, pues en él se asocian reminiscencias de arte y de cultura. La pampa ni la montaña de nuestro suelo le sugieren jamás una página, porque en ellas no vió la nube jupitereana que arrebola las colinas griegas, ni aun la hierba de los senderos santos que contiene en su mata el fuego del Profeta.

Contemplemos sobre la ciudad santa este crepúsculo vespertino, que ostenta lumbres de alborada, y que sugiere en el autor el necesario recuerdo de otros crepúsculos, si no tan celestes, igualmente hermosos : « Jerusalén se convierte en informe masa. Por sobre la ondulación de los terrenos y las penumbras se inclina; el Cedrón no la mece. No tiene más que un luminoso punto en la cresta del Agra, y se precipita en el abismo; desea anonadarse, flúida, en su obscuridad trágica : no quiere dormir, temiendo soñar, ya que sus bodas con Sión no las celebra un misticismo triunfante... ¡Camina, inquieto viajero! Devuelve al Occidente y a tu América el enjambre de tus sueños, el bullir de tus transportes, tus cantos conocidos y tus lágrimas ignoradas. Pero no olvides jamás este momento, ni la ciudad que te atrae, ni el olivar que te cubre... Arrullados por esa voz sentimos acudir lejanas puestas de sol. Adelanta, una, misteriosa, de la pampa argentina, y la pintoresca de un lago suizo. Otra agoniza al pie de una estatua en Versalles; y otra empenacha, no se sabe dónde, la cresta de un laurel rosa. El Acrópolis saluda la olímpica de Grecia; el Coliseo ciñe la de Roma como un manto antiguo. Una, violenta, del estrecho de Mesina; una, purpúrea, que, cual enemiga, rechaza el castillo de Amboise; una, de apoteosis fantástica en los alminares de Constantinopla; una, torturante, durmiéndose sobre los cisnes de Brujas; las del Atlántico, las del Mediterráneo; las de los Alpes : todas traen el pesar o el regocijo que acariciaron; y sus imágenes dan a nuestros ojos la luz suprema de un infinito crepúsculo. La oquedad sombría surge a nuestras plantas. Centenares

de cipreses, millares de olivos, millares de tumbas, forman un solo cementerio de la noche. Las lamparillas de Jerusalén, agitadas, se esfuerzan por volar alejándose de su aliento. El sol, que viéramos morir tantas veces con la esperanza del amanecer, fundió en su conjuro el recuerdo de sus tardes para hundirse eternamente en el valle del Llanto... ¿Dónde buscar su aurora? La primera estrella desde el cenit lo está diciendo: en el corazón y en Cristo. »

Se sobrentiende que si los númenes antiguos no hubiesen frecuentado la tierra helénica, o si el espíritu del maestro no hubiese ansiado reposarse, como en su propio centro, en la tierra prometida, habrían sido para él el crepúsculo del Partenón o la aurora de Judea un cuadro, si no mudo de luz (según la expresión dantesca), al menos sin el matiz trascendental que su sentimiento le infunde.

El historiador de la literatura argentina se hallará un tanto perplejo cuando desee descubrir una corriente indígena en el arte de Estrada, pues en nuestros anales estéticos no hay ningún germen que explique la floración de *Las tres Gracias*. Acaso si nos echamos a espigar en este campo se vea, con tal efecto, en Miguel Cané, padre, un lejano y humilde precursor del poeta que hoy se llora, v. gr., cuando el novelista de *Esther* pasea sus « ocios » divinos entre los mármoles, los cipreses, las fontanas de Italia, y compone en este ambiente, bajo el amparo de Mme. de Staël, la ingenua trama que tejen algunos de sus héroes. Cané, novelador artista, es un « solitario » en la literatura de la época, y su ideal estético merece detenido estudio, aunque no alcance en su obra contornos perdurables.

Ni aun en la literatura española hallamos un antecedente del arte de nuestro autor, pues es sabido que la novela que corre como un mar caudaloso, desde Cervantes a Galdós, luce sólo las matices comunes de la realidad ambiente, aunque dicha realidad tenga por veces, sobre todo en el *Quijote*, el sentido que la filosofía medieval le infunde en el mundo de las Ideas. Acaso en Amós de Escalante, el poético evocador de *Ave Maris Stella*, que llevado por la religión y la belleza señorea en lo pretérito, y compone su

obra máxima con procedimientos más narrativos que activos, se encuentre una raíz espiritual semejante a la de Estrada.

El antecedente que buscamos con ojos de zahorí en la literatura de nuestra lengua, hállase en la literatura francesa, y aun en la italiana, y recibe su confirmación en el arte contemporáneo de los Loti y de los Barrès, que perpetúa, bajo cierto aspecto, la escuela de Flaubert.

Estrada penetra en el templo del « arte por el arte » ; se adueña luego de los secretos formales que descubre el modernismo, y los aplica a lo literal de su obra. En tanto que lo esencial se aleja de esta escuela, pues se baña en la cisterna maravillosa del alma, cuya linfa refleja la luz de la escuela única : donde moran las creencias, las esperanzas, las ilusiones supremas. De ahí que el modernismo haya tocado sólo la faz superficial del prosista de *Redención*, y que el « humanismo » haya henchido, por fortuna, el vaso que él pidió a Gautier, y que éste jamás se apuró en llenarlo.

La formación intelectual del escritor insólito despierta interrogantes. ¿Qué libros influyeron en su vocación? ¿Qué maestros encauzaron esta vocación? ¿Qué medio ambiente frecuentaba en sus años mozos? Difícil es, sin duda, responder a las preguntas, por tratarse de un poeta que jamás ha escrito — que yo sepa — sobre su propia persona, considerándose sólo un simple intérprete de la belleza eterna. Por lo tanto, es menester penetrar el fondo de la cuestión, no en sus causas, sino en sus efectos, es decir, en las flores espléndidas que ostenta el árbol de su arte, para distinguir en ellas el caudal y la procedencia de las ocultas savias.

En el Colegio nacional de Buenos Aires, aun conmovido con el verbo estoico de José Manuel Estrada, cursa disciplinas en la enseñanza secundaria. Escucha allí la palabra de los maestros García Velloso y Oyuela, a quienes siempre recordó con cariñoso respeto; y acaso descubre en los « trozos selectos » de Cosson el gran nombre de Chateaubriand, y la famosa *Carta* del prosista lírico a M. de Fontanes, que figura en esos trozos, acaso llena su imaginación adolescente de sueños y quimeras de arte, y adora en la Roma cristiana, venerada en el hogar de sus mayores, la Roma

saturnia que en aquella epístola se describe con toques de elegía. Debe de influir en su formación literaria Santiago Estrada, que descorre sobre el horizonte de la « gran aldea » un horizonte cosmopolita, refinado : todas las artes se dan mano en la crítica culta, cultísima, de este escritor, a quien la posteridad ha sido ingrata. ¡Cuántas veces nuestro Estrada complacíase en comentar la figura simpática, noble, de su tío Santiago, y la impresión que en él provocó su muerte en tierra española! En cierta ocasión, escribíame estas palabras : « Mi tío no supo nunca manejarse los diarios, y no buscó sacar de su arte otra cosa que el puro contento de trabajar por lo que creía bueno o hermoso. Después de su muerte se lo han hecho pagar caro, olvidándolo hasta en las enumeraciones en que figuran los últimos tinterillos. »

Luego los estudios en la Facultad de derecho, verdadero martirio intelectual en quien ha consagrado sus sueños a las Gracias, y debe ahogar, con tal efecto, estas visiones libres, rientes, en el maremágnum de los códigos. Recuérdese lo que fué para el gran poeta germánico el estudio de la jurisprudencia, y las ironías que este estudio le arrancaba. ¡Cuántas reminiscencias de las pérfidas *pandectas* asoman a los labios de Enrique Heine! Estrada remembraba con más horror que ironía las ciencias jurídicas, y el alivio que experimentó con su último examen, premiado con las más altas distinciones que otorga la diosa que preside aquella casa de estudios. Nunca Themis fué más justiciera, pues galardonó el esfuerzo del entendimiento sobre el sentimiento, de la razón sobre el espíritu.

Imaginemos la impresión que debió de causarle el estilo de los Goncourt con su arte primoroso, colorista, cuando por vez primera él descubre en este estilo « afinidades electivas », toques de luz que hallan en su inspiración naciente un espejo propicio, y luego iris perdurables en *El color y la piedra*. « Nadie sintió — escribe — como éstos dos hermanos la inquietud perenne de la sensación, al poner su sensibilidad en contacto con los seres y las cosas. Nadie tuvo como ellos el amor de las letras, hasta vivir en las páginas del libro como monjes en los claustros del convento. » La admi-

ración que inspiróle la obra de los dos maestros franceses, acrecentábase con el correr del tiempo, pues en ella discurría, naturalmente, el recuerdo de los años juveniles : los primeros amores literarios suelen ser, en los escritores de raza, los amores de toda la vida.

Una noche, en su casa, el doctor Julián Martínez comentó que había leído en la *Ilustración* un estudio de Bourget sobre los Goncourt, en el cual aquél contempla algo despectivamente una parte de la obra de estos hermanos. (El estudio de la referencia ha sido recogido por su autor en libro : véase Paul Bourget, *Nouvelles pages de critique et de doctrine,* t. II, pág. 15 y sigs. París, 1922.) Estrada respondió a los reparos del novelista del *Discípulo,* con brío, con pasión, y, sobre todo, con infinita ciencia literaria. Yo pensaba entre mí, al escucharle, en la ductilidad de su talento, que le permitía reverenciar a dicho linaje de artistas : por más distantes que de él estuviesen en convicciones ideológicas; y también pensaba que en su actual defensa discurría el fantasma de la propia juventud con su « divino tesoro ».

Su vocación se abre paso entre las rutas de Francia : Racine, será una de sus pasiones; Verlaine, uno de sus maestros. El ambiente que respira, en su mocedad, le trae un rumor de las encinas galas. Lucio López, Miguel Cané, Mansilla y su tío Santiago, recogen con rudezas porteñas rosas de los rosales versallescos. Y estas flores conservan para el adolescente su perfume exquisito, domeñador de la voluntad y el sentimiento. Acaso alguna vez el criollo, el argentino, que tan potentemente se alberga en su corazón patricio, trate de doblegar a su sentir de artista con un pensar nacionalista, en pronunciando, en 1892, estas palabras nutridas en sus veinte años : « ¡Ay! del cosmopolitismo que invade al país. Las costumbres son savia de los pueblos : su literatura, vida y fulgor, salmo en los triunfos, bálsamo en las amarguras. »

El cosmopolitismo estético sigue alimentando, sin embargo, el alma de su musa. Los primeros viajes a Europa, emprendidos en el último lustro del siglo XIX, llenan sus ojos de visiones, su espíritu de cultura viviente. El credo que Rubén Darío trae a estas

playas, encuentra en él un pontífice predestinado. La atmósfera de la ciudad fenicia, con sus nobles rincones académicos, se alza contra un verbo que tiene la virtud de agitar el fondo de los espíritus con el encanto de su forma casi siempre sin contenido.

Estrada nos ha dejado una página llena de intención y chispa sobre el ambiente porteño, estremecido con los giros del *Responso*. Escuchémosle : « El « liróforo celeste » inyectaba hidrofobia roja ; el « panida, Pan tú mismo » envenenaba el pan, la sopa y el postre ; el « Pan bicorne » hería como un Mihura ; la « siringa agreste » llevaba al paroxismo del desconcierto ; el « culto oculto y florestal » pedía fuego para la selva ; hasta el inocente « son del sistro » gozaba del privilegio de blanquear a los purpúreos y enrojecer a los exangües. Hoy se lee el poema con su ritmo y su pensamiento tan bien fundidos, con su claridad tan transparente, con sus epítetos tan pintorescos y significativos, con su amplio tiempo de andante tan armonioso y tan grave, y no se comprenden aquellas iras. ¿Por qué la banda del Ateneo, desde su decano Carlos Vega a Lugones, su Benjamín, tronaban exasperando a los detractores? ¿Por qué Schiaffino, de la Cárcova y Sívori libraban un combate diario en sus talleres? ¿Por qué Mariano de Vedia y Julio Piquet lo sostenían bravamente en las redacciones de los periódicos? ¿Por qué Belisario Montero aprovechaba de su licencia consular para defenderle en la Casa de gobierno? ¿Por qué al llegar yo a las playas del Quequén y Necochea, me las hallaba ardiendo contra Miguel Escalada? ¿Por qué nos era cosa útil saber el Responso de memoria, obligados a recitarlo con fuego hasta en medio de las aguas? ¿Por qué la palabra decadente, empleada sin ton ni son, se prendía a las espaldas como un cascabel de leprosos? ¿Por qué en ambientes tan diversos se hablaba con igual encono, y si los hombres de letras querían arrojar al Calibán del reino de Ariel, los hombres de mundo querían desollarlo como a Marcías? Rubén Darío poseía, sin duda, un dón que singulariza a ciertos escritores : el de encandecer la atmósfera mental, expandir las controversias y comunicar fiebre a las ideas. »

La cultura de Estrada al extrañarlo de su tierra, puso en su es-

píritu una sombra nostálgica. En Jerusalén, en Constantinopla, en Atenas, en Roma y en París, siempre el recuerdo de la patria aroma y entristece sus horas. La lámpara de Aladino que alumbra sus visiones de arte, y ejerce un eterno sortilegio sobre su albedrío, tuvo para él crueles fulgores, pues no transformó en su llama la imagen de la desolación ausente. Y su musa, habitadora de los partenones, sólo encontraba en esta desolación la arquitectura indígena de los ranchos...

En el antagonismo entre la hermosura que le ofrecía la tierra sabia y el calor que le ofrecía la tierra propia, grávida de tradiciones familiares, el espíritu de Estrada acongojábase sin poder conciliar los dos amores de su existencia errante. Recuerdo que cierta vez al discurrir sobre el *Concierto de música,* el maravilloso cuadro del museo Pitti, cuya paternidad se atribuye al Ticiano o al Giorgone, mi amigo y maestro evocó de pasada, con su peculiar dejo melancólico, las bellezas de Florencia; y díjome que estas bellezas al exaltar su vida la habían también arrancado de su propio centro. « Si yo hubiese tenido un hijo — agregó, — no habría permitido que fuera a Europa... » Estas palabras ostentan en sus labios un sentido solemne, inolvidable.

La obra de Ángel de Estrada, fruto exquisito que esconde en su semilla el germen de todas las culturas, no ha hallado en nuestra tierra la caricia solar que merece. Y no la podía hallar, pues este fruto contrasta con los retoños exuberantes del suelo indiano, y apenas un hilo transeunte de su savia nos dice que el jardinero del *Huerto armonioso* regó sus ramos con el agua del Plata. Mas no lo lamentemos, pues en tiempos futuros, cuando la conciencia argentina se vigorice y triunfe en un arte autóctono, volveremos las libres miradas hacia el arte universal que trasciende la producción de este artista extraordinario que, adelantándose a su época, colmó de tesoros forasteros a nuestras arcas desprevenidas...

La obra del autor de *Las tres Gracias* se completa con el recuerdo que ha dejado su vida en quienes tuvieron la dicha de conocerle : su gran corazón, su bondad inalterable, su juicio generoso para comprender las acciones ajenas, su « simpatía » humana,

y el inextinguible anhelo de verdad y de hermosura que arrebataba su palabra, encendiéndola en inmortales fuegos, merecen igual apología que la obra literaria, pues en él fundíanse el hombre y el artista en conjunción rara y armoniosa.

En su vieja casa de la calle Bolívar, en un rincón de la biblioteca, refugio de ciencia y de arte, el maestro pasaba sus horas consagradas al estudio. Allí recibía a los amigos íntimos : la chimenea, que él mismo de continuo alimentaba, despedía el resplandor de su lumbre sobre una *Diana* de Falguière, que extiende su invisible flecha desde un pedestal de libros; en tanto que un Cristo broncíneo, en la testera de la estancia, coronábase con el resplandor de su interna lumbre... Retratos, recuerdos de viaje, imágenes artísticas ponían en este ambiente la nota, el matiz, del espíritu de su dueño ; y las sombras velantes en los colmados anaqueles se penetraban con las sombras familiares, manteniendo diálogos taciturnos con el señor de la « ciudad de libros ».

En este recinto sonaba su voz vibrante, vehemente, y el pequeño auditorio veía desfilar figuras, cuadros, paisajes : ya los verdes oasis que forja el Nilo con sus cristales fecundos ; ya los senderos de la Tierra Santa, hollados por todos los infortunios y todas las esperanzas; ya los camellos pensativos, los olivares armoniosos, las piedras sagradas. El evocador inclinábase como « Caballero de la cruz » ante la « columna » de Moisés, la gran nube de Ezequiel, que dejaron en ese cielo vestigios eternos ; y bendecía la tierra que crió las rosas de Belén y las zarzas ígneas del Horeb ; y hundía su mirada en los espacios que dilataron el verbo divino y arrebataron el vuelo de las águilas proféticas.

Si alguien hería su imaginación con un nombre, con un suceso de la historia, su palabra evocadora trazaba cuadros magistrales. Cierta vez disertó largamente en su tono familiar, naturalísimo, sobre don Juan de Austria, el hijo de Carlos V y de Bárbara Blomberg, siguiendo las andanzas de su vida en las Alpujarras, en los mares de Lepanto, en los caminos de Flandes ; y si su labio callaba adivinábase que tramaba escenas, encadenaba hechos, y veía al supuesto pretendiente de María Estuardo (según el íntimo deseo

de don Felipe), como señor de las Islas, todavía vencibles, dilatando el poder de España en todos los mundos ; y el poeta quizá componía un epitalamio en honor del príncipe cristiano, último superviviente de la edad caballeresca, y la dulce princesa que escuchó a la musa en labios de Ronsard... La *Invencible* no lo sacaba de su abstracción, sino la memoria transeunte de algún amigo : la plática con Rubén Darío, el diálogo con Rodin o con Sully-Prudhomme ; el recuerdo, que vivía perenne en su espíritu, de José María de Heredia, a quien estuvo cordialmente vinculado, y en cuyo hogar que continúa protegido por las Gracias, halló siempre, hasta su última temporada parisiense, el respeto y el afecto. ¡ Cuántas anécdotas atesoraba sobre el maestro de los *Trofeos*, que conservóse español hasta la médula de los huesos, no obstante envolverse en la capa de Racine !

Paseaba sus amores literarios por la patria de Cervantes y de Teresa ; evocaba a los españoles ilustres que alcanzó a conocer : anécdotas de Núñez de Arce y de Castelar ; reminiscencias austeras de Menéndez y Pelayo, cuya figura y ademán recordaba con respeto, y cuyas palabras repetía textualmente, sabiendo acaso que las referencias personales del gran polígrafo interesaban de lleno a uno de sus oyentes. El matiz risueño también orecía sus impresiones, v. gr., cuando recién llegado a Madrid, viajero juvenil, presentóse en casa de la Pardo Bazán, en momentos que la insigne escritora salía con su madre de paseo ; invitado por aquélla, con castiza familiaridad, subió a su coche, improvisándose en el vehículo una amenísima tertulia que terminó en una tienda de alfombras, donde la autora de *La Quimera* pidióle un juicio sobre los dibujos de cierto tapiz de Esmirna...

El matiz risueño que encendía sus relatos verbales no trasciende de sus relatos escritos, pues lo « pintoresco » sólo arraiga en su prosa a condición de que esté nutrido por la pura belleza. Su conversación, por tanto, adquiría caracteres inolvidables : tipos de carne y hueso con sus ingénitas flaquezas o fortalezas desfilaban ante sus oyentes, como protagonistas de una novela picaresca, y que él los había captado en los senos amplios, multiformes, de la

vida. Su palabra se animaba con rumores de raudal, y se coronaba con el estrépito de la exclamación franca, viril, contagiosa, y se dilataba en sus ademanes persuasivos, elocuentes como su voz. Sobre la miseria que su ironía exaltaba, tendíase como un velo redentor el velo de su bondad espiritual : los seres humanos vivientes en su recuerdo siempre tenían, aunque fuesen humildes, despreciables, la tierna luz que puso Dickens en sus criaturas novelescas.

En el cronista ameno palpitaba siempre el hombre de principios arraigados : bañaba su pensamiento en los anales católicos de Francia, penetraba en las controversias de *Port-Royal,* saludaba el verbo de Bossuet o discurría sobre el grupo de Lacordaire y Montalembert, a quienes admiró como creyente y como artista, y con gesto piadoso distinguía la figura de Lamennais, el gran atormentado, cuyas cartas póstumas descorren un velo que nunca debió de descorrerse, pues el fondo del alma del señor de La Chênaie, acumula, según esta correspondencia, no sólo fuego purificador, sino sombra terrena. También discurría sobre León Bloy, uno de los escritores más originales de estos últimos tiempos, y en quien señalaba objetivamente sus vaticinios, sus visiones proféticas, su amor apostólico, celeste, y el odio soez que a veces mancha su labio, sin poner él en duda la sinceridad de su espíritu católico, que se dijera echa raíces en la tierra, aunque esta tierra se convierta en cieno, con el afán de exaltarse con mayor empuje a las alturas.

Luego, al contemplar el libertinaje político, la licencia, el ateísmo, adueñados de la tierra de las Juanas y los Luises santos, el verbo de Estrada enardecíase centelleante, y recogía un eco del verbo de su tío José Manuel ; y sus miradas volvíanse hacia Roma, y, como creyente, veía en el arca de San Pedro el talismán que cura los dolores del alma, las podredumbres del cuerpo, las anarquías de la idea : el « principio de autoridad » dimanado del divino dogma ; y, como artista, veía en las estancias vaticanas la suma y compendio de la cultura y la sabiduría universales. Acaso su pensamiento hallaba consonancias recónditas, al emitir estos juicios, ante la faz del Nazareno, que presidía su cuarto de estudio, y

la casta figura de la diosa helénica sustentada sobre un pedestal de libros; consonancias recónditas que él puso, alguna vez, en labios de Miguel Ángel: « No hay conflicto: mis ojos son paganos porque aman la hermosura; mi alma cristiana porque adora la verdad. »

¡ Con qué amor nostálgico volvía la mirada al horizonte de su patria ! Conocía nuestra historia a fondo (pensó componer un *episodio* nutrido en la vírgenes savias de la tierra natal); y conocía personalmente a todos los hombres que han dejado en nuestro suelo, en estas últimas décadas, un sello de cultura. Brotaban de sus labios reminiscencias de Guido, de Goyena, de Cané, de Mansilla, de Wilde, de los López, y cálidas, íntimas memorias del orador católico, que « tenía en el espíritu como el brillo de una espada de acero con el perfume de una nube de incienso ». Evocaba también la figura de su otro tío el de la « charla inagotable...: vibrante artista que ilustró en el país argentino la crítica teatral ». Y su voz se empañaba con el recuerdo de las sombras queridas de su casa, y con aquellos seres que, « anocheciendo a mitad de su día, aumentaron la fúnebre cosecha de la muerte »; y a la hermana desaparecida consagraba un conmovido silencio, esa hermana a quien Wilde puso el sobrenombre de *Picciola:* la tierna flor, protagonista de la novela de Saintine, cuyas páginas tuvieron la gloria de perfumar algunas horas de la juventud austera de Pasteur.

Este conversador incomparable, que revivía el pasado en sus nimios detalles y en su prístina frescura, y con pasmosa memoria reconstruía diálogos, animaba escenas, concentrando en sus recuerdos la lumbre del bien y la verdad que halló en su espíritu el óleo perenne; este conversador incomparable jamás hablaba de sí mismo; jamás insinuaba espontáneamente una referencia sobre su propia obra; jamás un asomo de vanidad o de ufanía ante el trabajo realizado: sus amigos pocas veces lograban arrancarle alguna confesión sobre sus proyectos literarios. Se dijera que ocultaba el tributo que consagró a la Belleza, embargado por el hondo respeto que le infundía la diosa, y que la labor concluída era para él un infiel trasunto del ideal perseguido.

De ahí la melancolía profunda que agitaba su pensamiento y tocaba su palabra; de ahí que al rememorar los versos, los cuadros, las estatuas ilustres, sintiese plegarse en su espíritu las alas del *Ángel* de Durero; de ahí los héroes que forjó su numen de poeta: prisioneros del ideal que persiguen al Arte con angustias desgarradoras; de ahí la tragedia estética que, a fuer de gran artista, experimentó Estrada: nunca satisfecho con la *forma*, como si el *espíritu* que en ella se entraña rompiese su molde para encarnarse sólo en el arquetipo invisible.

El maestro, el maestro inolvidable, escribíame desde Europa: «Espero, si Dios quiere, irme a Buenos Aires en septiembre: como las golondrinas que no llevan el calor, sino que lo buscan, y en mi caso buscando también el calor de ustedes... »

Dios no ha querido que estas golondrinas, mensajeras de paz y de hermosura, llegasen a nuestras playas, pues Él enderezó su vuelo, desde la inmensidad oceánica, al jardín de las estrellas donde la Cruz del sur y las Marías habrán recogido a las viajeras insomnes: acaso el simulacro divino y las tres vírgenes que irradian a las Ideas platónicas, al armonizar sus lumbres mandaron a la tierra el áureo estremecimiento de las alas...

IV

SARMIENTO, CRÍTICO TEATRAL

Por JUAN PABLO ECHAGÜE

SARMIENTO, CRÍTICO TEATRAL

¿Sarmiento fué crítico teatral?

O más claramente expresado: ¿fué su acción en este campo de la literatura, tan intensa, tan fecunda y tan orgánica, como para aislarla de sus otras actividades intelectuales, y tomarla en cuenta como una manifestación bien definida y eficiente de su vasta obra cultural?

Más de una vez he oído expresar dudas al respecto. Para la inmensa mayoría de los admiradores del gran hombre, éste no ejerció la crítica de teatros sino de una manera fragmentaria y circunstancial; y ni sus artículos de este género alcanzaron influencia de consideración en el ambiente en que los publicó, ni pueden ellos agregar gran cosa a su personalidad de luchador y hombre de letras.

Creo que conviene rectificar estos juicios.

Lo que podríamos llamar la exégesis literaria de Sarmiento no se ha adentrado hasta ahora en su producción crítica. Se ha aplicado casi exclusivamente a la artística y a la polémica, dejando aquella otra en el olvido. Ninguno de sus biógrafos les dirige — que yo sepa — a las crónicas teatrales de *El Mercurio* y *El Progreso* más que una mirada distraída. Y la negligencia de los comentaristas ha traído por consecuencia la falta de curiosidad de los lectores. Ni comentadas ni leídas, las críticas teatrales de Sarmiento permanecen poco menos que ignoradas. Así se explica que cuando oyen hablar de ellas, la gente repita la pregunta, entre asombrada y excéptica, que formulé al comenzar:

— Pero, de veras, ¿ fué Sarmiento crítico teatral ?

¡ Y bien ! Paréceme llegado el momento de responder amplia y fundadamente a la pregunta.

— Sí. Sarmiento fué un crítico teatral de primer orden. Lo fué de un modo ocasional, es cierto, como fué periodista, como fué orador, como fué autor de libros, como fué maestro de escuela ; sin que ninguno de estos aspectos sea en él excluyente y absoluto, pero también sin que ninguno de ellos pueda ser omitido cuando se trata de aquilatar su proteica individualidad de conjunto.

Para comprender su acción y apreciar su obra de crítico, veámosle en el escenario chileno en que las desenvolvió.

En el año 1842 encontramos a Sarmiento en Chile, incorporado a la redacción de *El Mercurio*. Aparte de los que se refieren a política chilena y argentina (tenía ya asestadas sus baterías sobre Rosas y el caudillaje bárbaro que dominaba aquí), sus escritos principales versaban sobre instrucción pública y crítica teatral. « Ocurría esto — refiere él mismo casi cuarenta años más tarde — por los tiempos aquellos en que llegaba a Chile la primera oleada del romanticismo ; y que con pasaderos actores, el teatro repetía el *Hernani*, el *Podestá de Padua*, y las demás piezas de Victor Hugo. Reinaba a la sazón en las aulas de la Universidad Hermosilla, purista español y enemigo jurado del galicismo, como ferviente adorador de las tres unidades, etc. ; y tales enormidades debimos enjaretar, López que no creía en Cervantes, y yo que hallaba a Larra mejor que a Moratín, en favor del drama y de la escuela romántica y contra la gramática, que no pudieron llevarlo con paciencia los que de entendidos se preciaban. »

Un grupo de escritores chilenos funda el *Semanario* para combatir a los escritores argentinos, Domingo Faustino Sarmiento y Vicente Fidel López, que desde *El Mercurio* el uno, y desde la *Revista de Valparaíso*, el otro, ejercen una especie de dictadura intelectual, metiendo estrepitosamente su cuchara en cuanta cuestión artística, literaria, filosófica y social se suscita en aquel ambiente de tradición y de quietismo. Sobreviene la célebre polémica

a propósito de la escuela romántica, que no me toca rememorar aquí, y recordando la cual exclama magníficamente Sarmiento poco menos de medio siglo después, y cerca ya del sepulcro:

« ¡ Ira de Dios ! ¡ Todavía siento sabrosa la mano que movió aquella pluma vengadora! »

La imaginación evoca lo que serían semejantes grescas literarias, atizadas un poco en ambos bandos por el amor propio nacional y templadas al ardor de la sangre moza. « La verdad es — dice Sarmiento cuando ya en la senectud las trae a la memoria — que hicimos muchísimo bien a Chile, despertando a la juventud, iniciando mejoras, creando diarios, escribiendo... »

Iniciando mejoras... He aquí la tarea en la cual se encarnizó, durante su vida entera, la indómita energía de aquel hombre. ¿Cómo no había de iniciarlas también en el terreno en que por entonces se batía, y que era particularmente el de la crítica teatral?

Quéjase amargamente en uno de sus artículos de *El Mercurio*, del atraso del teatro en Santiago, y arremete contra las autoridades gubernativas, culpándolas de no estimular como es debido el arte en la escena. « El teatro, en los pueblos modernos, — les enrostra — no es un mero pasatiempo que no merezca llamar la atención del gobierno y de los patriotas. El teatro es un foco de civilización, menos por el espectáculo que ofrece que por los elementos que concurren a formarlo; todas las artes le prestan su auxilio, y la poesía y las bellas artes han hecho de él su campo de Marte, en que hacen parada de sus progresos y de sus ingenios. » Retengamos estos conceptos que son medulares en la obra de nuestro crítico. El teatro es para él « un foco de civilización ». Y como tal — no tan sólo como pasatiempo — lo recomienda a los gobernantes para que estimulen su desarrollo, así como a los patriotas para que, cultivándolo y perfeccionándolo, honren a su país. La idea reaparece frecuentemente en sus escritos. He aquí otro fragmento en que insiste sobre el tema:

« No es esta la primera vez que llamamos la atención del público, sobre esta parte de nuestra organización social, que yace hoy

tan desatendida por la administración, y como abandonada al esfuerzo de su propia vegetación. » Sostiene luego que el teatro no es tan sólo diversión : tiene una misión más alta, y noble, « puesto que tiende a conmover el corazón y aleccionar el espíritu ». Y a propósito de la fuerza moralizadora que él encierra, o debe encerrar, agrega :

« Detengámonos un momento ante el teatro español, del que casi puede decirse que se resume en Bretón de los Herreros. Casi no hay una sola de sus piezas que no proclame un principio, que no ataque una preocupación, y estos principios por establecerse en España y estas preocupaciones atacadas allá, son los mismos principios que proclamamos aquí y las mismas preocupaciones que tenemos que destruir. El teatro español, como el francés, trabajan por destruir toda preocupación de clases, toda tiranía, ya sea pública o doméstica, y llevar en su lugar a la libertad individual del uno y del otro sexo, y en dar en la sociedad la influencia y el lugar que al mérito real le corresponde. Por esto, y por mil otros puntos de contacto de la literatura dramática de la Francia y de la España, que sigue hoy sus pasos en el camino de la regeneración, es que el teatro es una verdadera escuela en que, por medio de los sentidos y del corazón, llegan a nuestro espíritu ideas que necesitamos para la misma obra de regeneración de nuestras costumbres. »

¿ Se puede ser más explícito ? El arte por el arte le parece a Sarmiento una cosa sin objeto ni sentido, y, por consiguiente, como diría él mismo en su lenguaje directo y contundente : una solemne patarata. Ciertamente el teatro busca conmover ; pero aprovechando la emoción que provoca, en él se debe combatir porque para eso es palestra, y en él se debe enseñar porque para eso es escuela. ¿ Combatir contra qué ? Contra las preocupaciones, que son para la humanidad fuerzas estáticas o regresivas. ¿ Enseñar qué ? Los principios modernos que tienden a destruir prejuicios de clase, a exterminar tiranías, a exaltar la libertad individual de los sexos, a redimir al hombre de la ignorancia y a preparar el reinado de la justicia social. Es decir : los principios por

cuyo triunfo guerreó nuestro paladín como un héroe de la Ilíada, durante medio siglo... ¿No os parecen en cierto modo milagrosas esta unidad de ideales y esta avasalladora unidad de acción, que empiezan a manifestarse en él a los veinticinco años, cuando el catequista traza en San Juan el programa docente de la escuela de Santa Rosa, y que, a los sesenta y siete, sigue clamando por la propagación de la biblioteca y el aula, cuando a un paso de la muerte pronuncia el patriarca, en la Asunción, su último discurso ante los maestros paraguayos?

Quede, pues, para el bizantinismo de los retóricos desocupados, la vieja discusión sobre si el arte debe ser desinteresado o utilitario. A Sarmiento no le preocupan las sofisterías estériles. El arte, para él — la literatura en primer término, — tiene que ser algo así como un órgano de transmisión para educar a los hombres. ¿Es acaso que desdeña el arte? ¡Oh no! grandes dioses! Ahí están, para probarlo, su *Facundo* y sus *Recuerdos de provincia*. Es que — él mismo nos lo dice — en literatura, por ejemplo, «escribir para escribir es la profesión de los vanidosos y los indiferentes, sin principios y sin verdadero patriotismo; escribir para insultar es la de los malvados y los estúpidos; escribir para regenerar es el deber de los que estudian las necesidades de la época en que viven». Y si a este respecto queréis mayores precisiones, ved cuáles son sus normas en materia de crítica teatral :

« La crítica tiene una alta misión : depurar el lenguaje, corregir los abusos, perseguir los vicios, difundir las buenas ideas, atacar las preocupaciones que les cierran el paso, y, destruyendo todos los escombros que el pasado nos dejó, preparar el porvenir. »

Podrán creer algunos que esta especie de obsesión docente que domina su volcánica actividad cerebral, envuelve el peligro de llegar a restringir el campo de su visión estética, convirtiendo a la larga al crítico en un dómine. No haya temor en ello. Su soberana inteligencia sabe comprender y, por consiguiente, perdonar. Y es suya esta sentencia que fuérales necesario grabarse en la memoria a cuantos de buena fe se dedican a cultivar entre nosotros el azaroso género :

«La crítica debe corregir y no matar: y por más que digan, más vale un trabajo imperfecto que el que no haya ninguno.»

Por lo demás, Sarmiento funda sus críticas sobre un sistema de ideas estéticas perfectamente justas y claras, al mismo tiempo que sobre una vasta información teatral antigua y moderna. No lleva anteojeras; y si se deja guiar por una estrella — «preparar el porvenir», — ello no le impide ir desbrozando la tierra para abrir la senda. Ha estudiado todas las grandes cuestiones atañederas a su asunto, y no sólo las enuncia sino que en ocasiones las desenvuelve y las controvierte. Así, por ejemplo, la moral en el teatro, una de las más debatidas y difíciles que este género comporte. Sarmiento la aborda de frente, con su habitual desenvoltura, en diversos pasajes de sus críticas:

«La cualidad principal que debe poseer una buena comedia — afirma — es que debe ser un fiel espejo de las costumbres, un bonito panorama en que el espectador divise, al través del prisma del arte, los defectos del hombre. Tan peculiar de la comedia es esta cualidad, que, si no nos equivocamos, a ella debió su origen. En efecto, escárbense los primeros tiempos de la comedia, sacúdase la polvareda que obscurece el nacimiento de este arte, y se verá que no solo Aristófanes y Terencio, los cómicos de la antigüedad, sino hasta los trágicos Corneille y Molière, han tenido siempre presente en sus obras el fin de mejorar hasta cierto punto, por medio del teatro, la condición moral de la especie humana. Aristóteles y Horacio señalan esta cualidad como uno de los preceptos principales de la comedia. Molière, en la defensa que hace de su *Tartufo*, considera la comedia como un poema ingenioso en que, por medio de lecciones agradables, se corrigen los vicios de los hombres. En el siglo presente, en que desde el más despreciable artefacto del talento se mira como una circunstancia indispensable la de que tenga un carácter humanitario, ha llegado a tenerse el precepto de Aristóteles por de una necesidad más imperiosa. Las lecciones más sanas de moral no tienen tanta fuerza como el ridículo; y tan es así esto, que todo hombre, aunque sea tenido por malvado, nunca quiere ser reputado como ridículo.»

Se ve que nuestro crítico conocía sus clásicos. Que también conocía los modernos demuéstralo el siguiente párrafo, coincidente con las conclusiones de D'Alembert en la famosa polémica que, precisamente a propósito de la moral en el teatro, sostuviera el redactor de la Enciclopedia con Rousseau; polémica que — séame permitido recordarlo — yo mismo he comentado alguna vez al estudiar el tema:

« El teatro — establece Sarmiento — representa con colores vivos, y en una escala mayor quizá que el natural, los caracteres nobles y las pasiones violentas. Creo no equivocarme en decir que el drama es de suyo inmoral, porque las acciones morales y las pasiones ordenadas nada tienen de dramáticas. Se necesitan virtudes grandes y pasiones fuertes y rebeldes para mover el corazón del espectador. La moralidad resulta del contraste y de las consecuencias que el dramatista endereza siempre a buen fin, en lo que únicamente se separan del orden regular de las cosas humanas. »

Admiremos la penetración y la clarividencia de este comentador ocasional del teatro, cuyas apreciaciones sobre los más complicados problemas que presente la dramática se hallan de acuerdo, no sólo con las de los remotos preceptistas clásicos, no sólo con las de los enciclopedistas del siglo XVIII, sino también, y esto es lo más asombroso, con las que vierte un crítico francés de nuestros días, M. Adolphe Brisson, quien, escribiendo en *Le Temps* de París, a propósito de una pieza de Bernstein, se expresa así:

« Las más hermosas obras maestras de la escena francesa tienen un carácter reformador y moralizador. Corneille es un profesor de heroísmo y de energía. *Tartufo* y *El misántropo*, son ásperas sátiras en las que el autor toma posición de combate. En el siglo XIX, todo el teatro, todo el gran teatro, emprende una vasta cruzada contra los prejuicios y las injusticias, contra el fariseísmo y la hipocresía, contra las durezas y las insuficiencias del Código. Augier, Dumas, en el conjunto de su obra, Meilhac y Halevy, Sardou, Henri Becque en una parte de la suya, son, antes que dramaturgos, jueces y moralistas. Cada una de sus más célebres piezas es una acusación o una defensa. Fulminan la galantería venal, pero reha-

bilitan a la cortesana regenerada por el amor sincero; se burlan de las frivolidades y las corrupciones; levantan la voz en favor del hijo natural; combaten la estrechez de espíritu de las clases dirigentes, la tiranía del dinero, y el tonto orgullo de cuna.»

He aquí cómo, a tres mil leguas de distancia, el eminente crítico de la ciudad-luz coincide, casi palabra por palabra, con lo que, ochenta años antes que él dijera, al examinar la ardua cuestión de la moral en el teatro, el entonces obscuro cronista de *El Mercurio*, de Valparaíso. ¿Qué significa esto? Sencillamente que *El Mercurio*, de Valparaíso, tenía como cronista teatral, allá por el año 1842, no solamente a un erudito, no solamente a un hondo analista del arte y de su historia, no solamente a un apóstol del progreso moral y material de sus semejantes, sino también a una especie de iluminado genial...

No podía escapar a la percepción de tal visionario el advenimiento próximo o lejano del teatro nacional. Advierte que éste ha de llegar un día; y mientras discurre sobre las obras de sus contemporáneos, franceses y españoles, que se representan en Chile, encuentra modo de anticiparles consejos y direcciones a los futuros creadores del teatro autóctono. Tiene, por lo pronto, ante los ojos, al más grande de los actores argentinos y sudamericanos que hasta el presente haya existido, a Casacuberta, y a señalarlo como un precursor, a estudiar su arte original e intenso, a averiguar cuáles son sus recursos y sus medios, a explicar en qué consiste la virtud de su expresión escénica, a proponerlo a los jóvenes como soberbio ejemplo, en fin, dedica sus crónicas repetidamente. Oigamos algunos fragmentos de los juicios que el trágico le inspira:

«Después que la representación pasa, queda depositado en el fondo del alma del espectador un sentimiento de contento interior una sensación de lo que ha visto y oído, y la fisonomía del señor Casacuberta, sus actitudes heroicas, sus movimiento convulsivos y sus menores gestos, pasan y repasan por la imaginación, se agrupan, se borran unos a otros, y se reproducen sin cesar. Nace esto de que hay un fondo de verdad, en la representación del actor, que se sobrepone a todos los incidentes de la figura, las palabras

o las actitudes; nace de que no sólo cuida el actor de reproducir la naturaleza en la representación de la tragedia heroica, sino que la embellece, tomando todas las actitudes que el consentimiento universal atribuye a la perfección humana, y la escultura griega y romana han consagrado en las estatuas... Los hombres que tienen juicio en la materia, algunos de nuestros literatos de primer orden, porque, como lo hemos dicho antes, estas formas tienen una íntima relación con la literatura, se extasían admirando cómo un artista americano, sin modelos conocidos, ha podido adquirir este fondo de conocimientos, tanto sobre la belleza artística, como sobre los carácteres exteriores de las pasiones humanas, y sobre los síntomas con que se revela el dolor físico, la agonía y la muerte. Le hemos visto maneras distintas de expresar las agonías de la muerte; pero siempre tienen un carácter aterrante de verdad que eriza el cabello, que haría volver la vista de horror, si no hubiese algo de sublime en esas escenas espantosas, que atraen, que tienen al espectador con los ojos clavados en el moribundo, espiando sus menores movimientos, las palpitaciones convulsas del corazón herido, los sufrimientos de la carne y las vibraciones de los nervios; aguardando, en fin, con inquietud, con angustia, el momento en que el alma se escapa, en que el cadáver cae exánime. Entonces el espectador respira con placer, porque sale de una tortura que ha estado macerando, frotando y desgarrando sus fibras y su corazón.»

Si he citado con cierto detenimiento los párrafos que Sarmiento dedica a las agonías escénicas de Casacuberta, es porque ellos cobran, al presente, un poder de evocación terrible, cuando se piensa que, según la leyenda, Casacuberta murió de verdad, fingiendo precisamente sobre las tablas una de esas agonías. El hecho es conocido. Cuéntase que representaba el trágico cierto truculento drama de Ducange, por entonces en boga, cuando su máquina nerviosa distendida en un paroxismal remedo de la muerte, se rompió de súbito. Y de ser exacta esta versión, jamás público alguno habrá recibido en el teatro más patética impresión, que aquella del que vió cómo, simulando la muerte, un hombre se moría de veras, ante la sala traspasada de emoción por el realismo de su estertor agónico...

Analizar el arte de Casacuberta, y proponerlo como ejemplo a los muchachos que soñaban con dedicarse a cómicos, no fué todo lo que hizo Sarmiento para «preparar el porvenir», según su expresión propia. Propuso reiteradamente la creación de academias de declamación, «no para enseñar cómo debe manifestarse el dolor, ni la desesperación, ni la cólera, cuyo modelo no se encuentra en las escuelas sino en la naturaleza y en la sensibilidad del corazón; sino para quitar a los alumnos todas esas majaderas afectaciones con que, por copiar lo que no han entendido, hacen de una escena patética un motivo de risa y de farsa. Buenas serán las academias — insiste — para enseñar la prosodia del lenguaje, explicar el sentido de las palabras y dar dignidad y soltura a los modales».

Se diría escrito para nosotros; tal es la actualidad y la justeza de las observaciones.

Todavía más lejos va, cuando presiente el florecimiento de un teatro nacional. Sus recomendaciones y sus preceptos tienen entonces algo de profético.

Su primer cuidado es advertirles a los críticos del porvenir, que no deben mostrarse demasiado exigentes y severos con la producción nativa. No hay mal alguno en que lo sean con la extranjera, pues si nuestros encomios no pueden aumentar un ápice al mérito de ésta, la prolija rebusca de sus defectos puede aleccionarnos. «No es así cuando el escalpelo va a caer sobre una composición contemporánea y nacional, dice. La crítica podría entonces, a fuerza de exigir perfecciones prematuras, extinguir la llama que empieza a encenderse en el seno de nuestros jóvenes aficionados, y nadie querria ensayar sus fuerzas en la nueva arena ofrecida al talento, si temiese que, en premio a sus desvelos, había de recibir, por toda recompensa, la presuntosa exigencia de que rivalizara en perfecciones con los primeros dramaturgos de Europa.»

No siempre fué tenida en cuenta entre nosotros esta sabia admonición. Se ignora, o no se quiere entender, que el teatro, como todas las artes, se desarrolla con arreglo a las mismas leyes que

rigen el crecimiento de los organismos vivos; que su desenvolvimiento es correlativo con el del país donde aparece; y que siendo el nuestro un pueblo joven, sus ensayos deben resultar necesariamente imperfectos. El criterio de relación que profesaba Sarmiento para juzgar la obra artística nacional, casi no existe ahora. La acrimonia y la burla se han substituído al razonamiento sereno y a la indulgente comprensión. Y mientras se tolera, y en ocasiones se estimula la estulticia espectacular del « cabaret » y de la revista, se reservan todas las acerbidades y todas las perfidias del sarcasmo histriónico, para tentativas que suelen llevar en sí el lastre de una emoción o de una idea.

El concepto central de los diversos escritos en que Sarmiento se refiere al teatro nacional (fuera de los consejos de templanza que le da a la crítica) vendría a resultar el siguiente: siendo la obra de arte la expresión del estado de progreso de una sociedad, el teatro verdaderamente nacional debe reflejar su propio ambiente. Y poniendo en guardia a los autores contra la atención de darse a adaptar a la escena asuntos exóticos, trasplantados de otro medio social al nuestro, les dice: « Nuestra sociedad es poco dramática todavía: demasiado simple en sus relaciones, no ofrece complicaciones en los medios de acción. La vida real carece aquí de aquellos ejemplos ya terribles, ya cómicos, de las sociedades viejas, numerosas y llenas de anomalias, contrariedades y situaciones singulares. » Si se trata, pues, de componer un drama local, no basta para ello barnizar sentimientos e ideas extrañas, con citas de lugares y nombres propios. Es preciso observar la vida y el paisaje circundantes y trasladarlos a las tablas tal como ellos son. Así, las doctrinas del crítico de *El Mercurio* vienen a resumirse en el viejo y sabio precepto de Aristóteles, según el cual el arte no es, en definitiva, otra cosa que la imitación de la naturaleza.

Por lo demás, que no se preocupen demasiado los autores de alcanzar la perfección. En tal tiempo y en tal medio, semejante aspiración parécele a Sarmiento presuntuosa y vana. Y con su habitual tono autoritario, la condena así:

« Muy neciamente preocupado debe ser el que en nuestra joven

América pretenda desde su primera aparición adquirir el pomposo renombre de autor ó de escritor correcto. Esta es la obra del tiempo, de la crítica y sobre todo de la civilización general, porque la cultura del público influye y se refleja en el lenguaje de los escritores para llenar la fórmula; la literatura es la expresión del progreso de una sociedad, y donde los escritores fuesen de una esfera muy superior a los lectores habría una anomalía que rompería todo vínculo entre los pensamientos escritos y la inteligencia del público, y una aberración de las leyes generales. »

Admirable lección de moderación y buen sentido, que completará luego con otra de abnegación y patriotismo :

« Muy mal hacen los que aspirando a una perfección extemporánea y prematura, se arredran de arrojar sus ideas al público, por temor de incurrir en la desaprobación de los inteligentes. Es quimérica la pretensión de ser perfectos cuando estamos en la infancia, y prestar una atención pueril a las formas y a la corrección, cuando el pueblo en general no es idóneo p2ra sentir todavía estas bellezas del detalle, este lujo y estas exterioridades que tanto aprecían los pueblos de antiguo civilizados. El escritor americano debe sacrificar al autor, en beneficio del adelanto de su país; el amor propio en aras del patriotismo; hacer brillar la buena intención, sin curarse de la fama de buen literato. »

Para poner clara y fielmente de manifiesto el pensamiento que informa la crítica teatral del gran polígrafo, he debido multiplicar las citas. Y en mi afan de hacer que fuesen sus mismas palabras las que explicasen sus principios, acaso he ultrapasado la medida de las transcripciones. No me arrepiento de ello, sin embargo. Hacíase indispensable esta especie de inventario que destacase los puntos básicos de su doctrina estética, a fin de dejar bien establecido que el cronista de *El Mercurio* y *El Progreso,* no se echó a cuerpo perdido por los campos del arte, a dictaminar al tanteo sobre cosas que entendiera a medias (que tal es, lo dije ya, la creencia de no pocos), sino que, por el contrario, llevó a ellos una ciencia sólida, un criterio constructivo de previsión y de augurio,

un verdadero caudal de fecundas enseñanzas. Faltaríame mostrarlo discurriendo en particular con sorprendente seguridad de información y de juicio, sobre diversos géneros teatrales: el sainete, la tragedia y hasta la ópera; pues prácticó también la crítica musical, y hay entre sus páginas tal paralelo entre Bellini y Rossini, y cual disquisición sobre la influencia emotiva de la música, que nos descubren en el hirsuto polemista una sensibilidad y un lirismo insospechados... Mas es ya hora de recapitular.

Creo que de la revista que acabamos de pasar a sus ideas, se desprende lo siguiente:

Sarmiento, crítico teatral, es una derivación del Sarmiento educacionista y luchador. Antes que un género literario, la crítica es para él un instrumento de combate, de su eterno combate por difundir cultura y perfeccionar el espíritu de las masas. No entró a la brega sin bagajes, en este sector de su vasto campo de batalla; pues ya hemos visto que no se limitó a las generalizacíones retóricas ni a las condenaciones intemperantes o burlescas, fácil manera de hacer crítica de los impotentes y de los perversos, sino que emitió consejos, apreciaciones y censuras, fundándolas sobre un sistema de ideas estéticas coherente y firme. Llegado el caso, desenvuelve esas ideas y las sustenta con razonamientos, con ejemplos, con teorías de arte y de moral: todo ello acendrado por un criterio penetrante y seguro, que si se formó en la frecuentación de los autores clásicos, no por eso dejó de cultivar asiduamente a los modernos. Para decirlo todo de una vez, en materia de crítica teatral — como en tantas otras — Sarmiento ha sido el precursor y el maestro, vale decir, el paradigma de las generaciones posteriores.

En su vida privada y en su vida pensante de Chile, tuvo la crítica de teatros una importancia capital. En su vida privada, porque una alusión a la monja Zañartu en cierta crónica dramática, le valió la más virulenta y descomunal polémica personalista que le tocara sostener jamás: aquella en que su mismo honor anduvo en juego, en que se defendió a dentelladas y a zarpazos, como una fiera acorralada; polémica por culpa de la cual se cernieron un

instante sobre su cabeza, la suspición y el desprecio de la sociedad en cuyo seno se asilaba. En su vida pensante, porque los ataques al ácido sulfúrico que le dirigia su implacable enemigo, lo obligaron a escribir *Mi defensa*, su primer ensayo propiamente literario, que con tiene ya, en germen, los *Recuerdos de provincia*, y en el que se reveló su arte incomparable para evocar cuadros de ambiente nativo, y relatar pasajes de la existencia familiar.

V

ELOGIO DE JOAQUÍN V. GONZÁLEZ

Por RICARDO ROJAS

ELOGIO DE JOAQUÍN V. GONZÁLEZ (*)

Habíanse clausurado nuestras sesiones del año anterior, cuando acaeció la muerte de Joaquín González; y al reanudar este año sus labores, la Junta quiere que su primer reunión sea consagrada a la memoria de aquel ilustre compañero, no por simple ceremonia académica, sino como justo homenaje al gran escritor cuya silueta es ya tema de estatua y cuya obra, a los ojos del futuro, será como una columna liminar alzada entre dos épocas de la cultura argentina.

Todos los que nos hallamos aquí reunidos fuimos a depositar en su tumba de la Recoleta, los restos del ciudadano que ocupó sitio tan elevado en las jerarquías de su patria; y bien recordamos cómo sus exequias adquirieron la solemnidad de un luto nacional. González había recorrido casi toda la escala de los honores civiles: como político, la gobernación de su provincia, la banca en el Congreso, la cartera en los gabinetes de Estado; como educador, la cátedra en las Facultades, el sillón en las Academias, el puesto directivo en los Consejos de enseñanza; como jurisconsulto, la representación de la República, en arduos dictámenes y en memorables pactos de nuestra vida internacional. Todo ello explica por qué asistieron a presidir aquel duelo las

(*) Conferencia pronunciada en la Junta de historia y numismática americanas, el día 11 de mayo de 1924.

autoridades de la Nación y por qué ese día colgó a media asta la bandera en todos los sitios del territorio, y por qué sonaron con voz de llanto los clarines del rito póstumo.

Nosotros hemos visto en aquel mismo lugar ceremonias análogas, rendidas a ciudadanos que alcanzaron en vida los títulos nominales de una carrera oficial, y que, sin embargo, no dejaron rastro de su paso en la historia. Éste no fué de ésos. González pudo ser gobernador y ministro y diputado y senador y presidente de Universidad, mas lo fué para volcar desde ellos sobre la conciencia civil de su patria los raudales de su espíritu luminoso. No vió en las jerarquías administrativas un fin de su ambición, sino un medio de sus ideales, porque vino al mundo con la vocación de las almas predestinadas a la gloria. De hombres tales, cuando mueren, se ha de preguntar, no lo que fueron, sino lo que hicieron ; no el sitio oficial que ocuparon en la vida, sino la obra generosa que realizaron. Y yo estoy cierto de que cuando las futuras generaciones, deteniéndose al pie de la estatua de Joaquín González, pregunten por su obra, la historia les responderá con los cuarenta volúmenes en que nos ha dejado la documentación de sus actos públicos y el testimonio de su grandeza espiritual.

Desde el lejano rincón natal vino alumbrándose con la luz de su propia alma el camino de la victoriosa ascensión ; victoriosa en sus definitivos resultados, aunque difícil en sus parciales episodios, como es siempre la marcha de los hombres superiores, a quienes envidian los presuntuosos, y a quienes los inferiores tardan en reconocer. Este González, tan aclamado ahora, fué negado en las vísperas como pensador y como político. Recuerdo que había llegado a la madurez de sus cuarenta años y tenía ya publicados unos diez volúmenes, cuando el presidente Roca lo nombró su ministro ; y como un diario hubiese dicho que no tenía volumen para ese cargo, una persona para él y para mí muy querida le oyó comentar aquella negativa con esta frase llena de sorna provinciana y, por consiguiente, muy suya :

— Será que para ministro no tengo volumen porque tengo volúmenes...

La lista de sus libros aumentó pasmosamente en años posteriores, y muchos de ellos estudian graves cuestiones de gobierno; pero su carrera política no prosperó hasta la más alta magistratura, como tantos lo deseábamos, para bien de nuestro país, sin duda porque le faltaron en la lucha la acometividad y la ambición. No sentía la voluptuosidad del poder como Roca, ni el instinto del combate como Pellegrini, los jefes visibles de su tendencia política. Su carácter contemplativo y sus hábitos intelectuales impidiéronle ser un caudillo; pero refundía al hombre de estudio en el hombre de partido, para ser más bien un estadista. Respetaba la personalidad humana en la obra corporativa del gobierno. Era leal con sus amigos y tolerante con sus enemigos. Su bondad fué tanta, que a veces abusaron de ella adversarios y correligionarios. Concebía la política como una forma activa de la historia y como un resorte democrático al servicio de la cultura. Perpetuaba en la generación del 80, de la que fué su más alta expresión intelectual, el tipo de los patricios anteriores; pero a diferencia de ellos, González no fué militar, ni polemista, ni orador. No obró directamente sobre las multitudes, ni transformó bajo su acción la realidad contemporánea, porque reemplazó aquellos medios por la lenta eficacia del pensamiento puro, haciendo lo que él llamara « política espiritual », mediante las letras, la enseñanza y la ley. Muchas de las funciones que aparecen reunidas en la compleja personalidad de Mitre o de Sarmiento, desaparecen en González, para dejar en separada nitidez los perfiles del educador, del legislador y del escritor, de donde provino su relieve entre los políticos empíricos de su tiempo, ajenos al estudio, y entre los simples hombres de letras, ajenos a la acción social, o sea un tipo que se define en la siguiente generación. De ahí proviene también el carácter singular de su obra vastísima aparentemente varia en sus géneros, pero homogénea en su espíritu. La historia encontrará en tales páginas el más noble contenido intelectual de su partido y de su época, pues tal ha de ser la significación trascendental de Joaquín González ante el juicio del porvenir.

En los anuncios bibliográficos de su propia obra escrita, el

autor solía clasificar sus libros en cuatro series : literarias, jurídicas, políticas y pedagógicas ; señalándonos él mismo los cuatro rumbos de su horizonte mental.

La obra literaria empieza con algunas olvidadas rimas juveniles, y concluye con otros versos, poesías de la vejez, en buena parte inéditas. Entre ambos límites se suceden *La tradición nacional, Mis montañas, Cuentos, Historias, Ideales y caracteres, Bronce y lienzo,* y numerosas páginas menores reunidas en tomos análogos, hasta llegar a las *Fábulas,* y sus traducciones comentadas, de poetas orientales como Kabir y Tagore. A través de cuarenta años de labor literaria, González ha recibido múltiples influencias estéticas, sin desvirtuar su propio carácter. Al aparecer *La tradición,* y *Mis montañas,* se apuntó la influencia del *Facundo* y *Recuerdos de provincia ;* pero esta semejanza con Sarmiento provenía del tema, antes que del estilo, pues ambos escritores son de muy diverso temperamento, aunque dichos libros se inspiraron en una misma realidad. La sugestión de Chateaubriand también se descubre en ese primer período, dada la manera como González refunde la intimidad lírica del paisaje y la emoción épica de la historia. El magisterio inicial del romanticismo se compensó luego con el naturalismo regional de Pereda y con el sobrio idealismo de los poetas ingleses, a quienes González admiraba. Así llegó a la renovación modernista, comprendiéndola sin imitarla. Los clásicos de todas las lenguas constituían el fondo de su cultura. La *Biblia, La divina comedia* y el *Quijote* eran libros que releía y citaba siempre, aunque debemos reconocer que tuvo desde su juventud una confesada predilección por los poetas británicos, y que su última simpatía por el orientalismo no fué en él una veleidad de la moda, sino una afinidad de su espíritu, pues cita con admiración los poemas hindúes en sus primeros trabajos. Esta universalidad de sus lecturas no le impidió ser un escritor profundamente argentino, así en los temas regionales como en la expresión personal. Los defectos de su prosa, un tanto difusa, provenían de su temperamento soñador, más propenso a la divagación musical que a la precisión plástica, y también provenía de la época en que su gusto

se formó. Tales defectos, frecuentemente señalados por la murmuración de sus contemporáneos, se agravan en sus páginas de asunto no literario, con el menor aliño de la composición; pero sería injusto no reconocer que en *Mis montañas*, en *Cuentos*, en *Historias*, hay páginas de sobria belleza, dignas de un maestro, por la nitidez del dibujo y la diafanidad de la expresión.

La obra jurídica de González comprende, asimismo, numerosos volúmenes, desde el *Proyecto de Constitución para La Rioja* hasta el trabajo que preparaba sobre el codificador Vélez Sársfield. La obra suya más divulgada en este género es su *Manual de la Constitución*, texto ineludible, no sólo para estudiantes de derecho, sino para maestros, estadistas y ciudadanos. Este libro es la clave de toda su obra jurídica, y asombran igualmente en él su rigor de método, la abundancia de su erudición y la claridad de su estilo, que demuestra cómo González sabía ser preciso y sobrio cuando lo deseaba, pues no hay en lengua castellana un *Manual* más ceñido a los cánones de lo que debe ser la literatura didáctica. *Manual*, decimos, porque así lo llamó su autor; pero ese libro para colegios es a la vez un monumento de doctrina no igualado en nuestro país por las obras que tratan el mismo asunto. En materia constitucional, González era un federalista consumado, y buscaba el fundamento de su convicción en la historia argentina y en la ciencia norteamericana. « Unión indestructible de Estados indestructibles », eso era para él nuestra República. Además de federalista, era demócrata sincero, y poseía toda la técnica del sistema representativo, según la teoría y la práctica de las naciones monitoras. Con ese criterio escribió sus tratados sobre *El Senado federal*, sobre *La propiedad de las minas*, y sobre *La expropiación*, y las compilaciones que se llaman *Debates constitucionales*, *Opiniones en derecho*, *Actos irrevocables del Ejecutivo*, y otras aun no publicadas en volúmenes. Admiraba nuestra Constitución como a uno de los más grandes monumentos jurídicos, y confiaba por los resultados de nuestra historia en la eficacia de la misma como instrumento de civilización. Por eso no creía que debíamos considerar nuestra carta como un grillete del Estado, sino como el tutor de un árbol

que crece. Esta manera de ver le valió perversas invectivas, porque se la creía un recurso dialéctico para excusar los acomodos de la política ; pero esa doctrina le permitió llegar a consecuencias tan avanzadas como su *Código del trabajo,* y su *Reforma electoral,* con que procuró resolver problemas modernos no previstos por la Constitución, o salvar en cada caso los intereses fundamentales de nuestra cultura civil. González era un jurisconsulto de tipo clásico, nutrido de ciencia antigua y actual. Había puesto su técnica del derecho al servicio de un magisterio patriótico, ejercido desde el Congreso y la Universidad. Sus obras jurídicas versan casi totalmente sobre derecho público, no sobre conflictos privados, y cuando roza a estos últimos, como en su magnífico libro sobre *La expropiación,* es para defender, por encima de la propiedad individual, el interés colectivo, fundado en razones de utilidad, de moralidad, y aun de simple belleza.

La obra política de este gran ciudadano no es menos asombrosa que las dos anteriores. Desde *Los mensajes provinciales,* cuando antes de tener treinta años era gobernador de La Rioja, hasta la *Argentina y sus amigos,* o *Patria y democracia,* y *La reforma electoral,* realizada en el ministerio del Interior o *Los Tratados de paz,* documento de su gestión diplomática como ministro interino de Relaciones exteriores, en todos sus libros de esta especie descubrimos la integridad ds su patriotismo, que estaba hecho de virtud serena y de inteligente previsión. En esta serie de su bibliografía, los límites son menos claros, porque sus trabajos políticos se confunden con los jurídicos, en libros como *El Senado federal,* obra del senador que define las prerrogativas de dicha institución, o en libros como el *Código del trabajo,* que fué un proyecto ministerial. Pero no es la clasificación de su bibliografía lo que nos ocupa, sino la calificación de su obra y de su espíritu. Con este propósito conviene recordar que González fué hombre de partido en épocas de duro combate y que debió soportar las más vejatorias injusticias. Amo de La Rioja y aparcero de Roca, eso era, nada más, para no pocos de sus adversarios. Debió descender a las pequeñas intrigas de la provincia que representaba en el Senado o

ser el lenguaraz en los aprietos parlamentarios del gobierno cuya responsabilidad compartía ; y eso es, precisamente, lo que más asombra en él, cuando se lee su producción política, pues pudo con rara dualidad ser a la vez el partidario en aquellos menesteres de su partido, y el estadista en las graves cuestiones que interesaban al porvenir de su patria. De aquello no podríamos hacerle un cargo, puesto que de tales cosas se pretende hacer la gloria de los que otra no tienen, mientras González posee, por encima de las banderías, la gloria de los más elevados ideales políticos, evidente en la eficacia con que defendió *Los tratados de paz con Chile,* en la audacia con que propuso un *Código del trabajo* para nuestros conflictos sociales, y en la abnegación con que prohijó *La reforma electoral,* de 1904, dando así, desde el gobierno, forma jurídica a los ensueños democráticos que constituían la esencia de sus meditaciones filosóficas.

La obra pedagógica de González ilumina otra faceta de su pensamiento político. Todos los problemas de nuestra enseñanza le fueron familiares. Como consejero de educación tuvo a su cargo escuelas primarias, y como ministro de Instrucción pública o presidente de Universidad, cayeron bajo su jurisdicción institutos normales, escuelas especiales, colegios secundarios, academias, museos y facultades. Su gestión administrativa y sus propósitos didácticos aparecen expuestos en los libros intitulados : *Enseñanza obligatoria, Problemas escolares, Educación y gobierno, Universidades y colegios, La Universidad de La Plata, Política espiritual,* y otros volúmenes que, como los citados, contienen memorias, discursos, planes, ensayos y documentos de precioso valor biográfico, doctrinario y político. Habla en esas páginas el maestro, el estadista, el filósofo, el poeta, el hombre ; y si la grandeza de González vuelve a mostrársenos íntegramente en la disciplina pedagógica como director de nuestra enseñanza, ella resplandece más si se recuerda que González fué profesor y que fundó la Universidad de La Plata. Profesor, lo fué de la Facultad de derecho de Buenos Aires y en la similar platense, donde ocupó diversas cátedras ; pero además fué maestro, por el suave influjo que ejercía en cuantos jóvenes se

le acercaban y en el ánimo de sus colaboradores, a quienes estimulaba fomentando las aptitudes de cada uno. En cuanto a la Universidad de La Plata, los libros suyos que a ella se refieren, explican los propósitos de esa fundación, realizada con arte de político y con habilidad de jurista y con maestría de filósofo, pues aprovechó lo existente para hacer viable lo nuevo, hasta completar un sistema enorme de altos estudios, dándole por base la ciencia, por coronamiento el humanismo, y por función la cultura social. Ante la obra docente, ministerial y universitaria del maestro a quien celebramos, podemos decir que si el espíritu de Sarmiento caldeó con su fuego la atmósfera de la educación argentina, el espíritu de González la ha alumbrado con su luz en los nuevos tiempos.

Ahí tenéis las cuatro series bibliográficas de Joaquín González, los cuatro fundos de su labranza, las cuatro disciplinas de su pensamiento.

Ha sido siempre objeto de mi admiración, cuando leo la vasta obra de González, el ver cómo esta diversidad, tan propicia al diletantismo, a la charlatanería o a la simulación, es, sin embargo, en todos sus ramos, un monumento de auténtica solidez. Posee el autor la técnica del poeta en sus obras literarias ; la técnica del estadista, en sus obras políticas ; la técnica del abogado, en sus obras jurídicas ; la técnica del educador, en sus obras pedagógicas ; y, además de ello, hay fantasía, sensibilidad, virtud, inteligencia, meditación y pasmosa erudición poliglota. El hombre semidormido de la caricatura ha debido pasar en vigilia casi toda su vida para leer tanto, para pensar tanto, para tanto escribir ; y aun así no se explica toda su obra. No basta el formidable trabajo para explicarla ; es menester que agreguemos a ello el talento y la vocación del sacrificio. Imaginemos que alguno de sus contemporáneos de carrera más afortunada y más brillante — Quintana, por ejemplo, — fuera autor de una entre las cuatro series analizadas, y dígase si el supuesto personaje no acrecentaría con ello su prestigio póstumo. Es que hay en la producción intelectual de González mérito digno de cuatro vidas ilustres, no ya de una sola, por la extensión, complejidad y solidez de su esfuerzo.

Dichas series bibliográficas parecen haberse caracterizado, o por lo menos generado, en cuatro etapas sucesivas de la biografía de González, al ponerse éste en contacto con cuatro ciudades o zonas del territorio argentino, pues ciertas vidas trascendentales, con misión en la historia de un pueblo, se desenvuelven, no por el aparente azar, sino por una ley oculta, de acordes espirituales entre el destino individual del « enviado » y la conciencia histórica de su pueblo.

González tuvo su cuna en un rincón humilde de los Andes, allá en La Rioja, donde transcurrió su niñez ; pasó después a Córdoba, la ciudad colonial y doctoral, donde se graduó de abogado ; vino más tarde a Buenos Aires, la ciudad patricia, conductora de la República, y, finalmente, llegó a La Plata, la ciudad nueva, creada por el esfuerzo argentino, a la ribera del río epónimo. Aquí detuvo su peregrinación ; no viajó a Europa ; y estuvo siempre nostálgico de su montaña, adonde regresaba para reponer las fuerzas del cuerpo y del espíritu. La Rioja, con su paisaje y su ambiente patriacal, formó al hombre, despertó al poeta, inspiró al artista ; Córdoba, con su señorío universitario, educó en suaves maneras al vigoroso hidalgo montañes, y le enseñó la disciplina jurídica ; Buenos Aires le abrió su escenario al político, en el ministerio, en el Congreso, en la prensa, entre afanes de agitación internacional ; y La Plata, por último, dió asiento a la más alta fábrica del educador. He ahí un ritmo imprevisto, que refiere a cuatro lugares del territorio nacional las cuatro series de la obra de González y las cuatro etapas de su propia vida.

A través de esas cuatro jornadas biográficas y geográficas, la conciencia del hombre fué enriqueciéndose con el contenido del paisaje y de la tradición colectiva. En La Rioja vió la montaña mítica, la aldea provinciana, la casa patriarcal ; allá adquirió el hábito de la pobreza estoica y el sentimiento primitivo de América, representado por la roca andina y por el indio sobreviviente. En Córdoba halló los restos del señorío colonial, removido ante sus ojos por las reformas locales de Del Viso y Juárez Celman, y allá adquirió la convicción del derecho en la vieja Universidad, de la

Universidad, de la ciencia en la reciente Academia, de la política federal en la prensa y del liberalismo progresivo en las luchas que agitaron a la juventud de su tiempo. En Buenos Aires asistió a las primeras consecuencias de la federalización, a la obra del trabajo cosmopolita, al fermento de una nueva vida nacional, adquiriendo aquí una idea más amplia del problema democrático y de las fuerzas internacionales de la civilización. En La Plata, por fin, descubrió la ciudad novísima, la única capital de provincia fundada por el esfuerzo argentino, Capital de un gran territorio recién conquistado sobre las fronteras del indio y recién poblado por la inmigración europea — La Plata, que no tenía ni la emoción estética de La Rioja, ni la tradición colonial de Córdoba, ni el prestigio heroico de Buenos Aires, — y entonces comprendió la necesidad de vincular a la patria estas sociedades nuevas por medio de la cultura superior. Buscad en la obra de González el agua que viene de esas fuentes, y las hallaréis, ya separadas, ya refundidas, pero siempre como emanación de nuestro suelo y de nuestra historia, a través de un espíritu semejante al de esos grandes ríos americanos, que, al atravesar zonas diversas, van removiendo el limo de las tierras que cruzan y reflejando en su seno la visión de sus paisajes.

Ya tenemos las cuatro series bibliográficas de González, consideradas como diversa actividad de su pensamiento, como expresión sucesiva de su carrera y como reflejo múltiple de su patria. Ahora debo agregar que esta división sólo « describe » su obra por su aspecto « exterior ». Ella se explica en relación a La Rioja, que da la substancia primordial americana ; a Córdoba, que compendia la cultura del pasado virreinal argentino ; a Buenos Aires, que bulle en los afanes del presente, y a La Plata, que anuncia los problemas del porvenir. Ella documenta la vida de un poeta montañés que se gradúa de abogado en la Universidad colonial, y que halla en la capital porteña los medios políticos de su definitiva creación pedagógica. Ella revela a un escritor, a un estadista, a un jurisconsulto, a un maestro. Pero si, después de haberla examinado separadamente, la reunimos de nuevo para considerarla en su conjunto, vemos que toda ella no es sino la confesión de un

hombre. Tomemos *La tradición nacional,* en la serie literaria ; el *Manual de la Constitución,* en la serie jurídica ; *Los tratados de paz,* en la serie política ; la *Política espiritual,* en la serie pedagógica, y comprobaremos inmediatamente la íntima afinidad de un mismo origen. De un libro a otro, por toda la producción de González pasa el esclarecimiento de una sola alma, el alma de un gran argentino. Como en la obra de Sarmiento, hay en la de este autor recuerdos de su vida, documentos de su actuación y confidencias de su ideal. Así deberá considerarla el juicio póstumo, y de ella saldrán, junto con la antología del prosista, la biografía del ciudadano y el ideario del pensador.

Y puesto que hablo en una sociedad de historiadores, debo decir en qué sentido González fué un historiador. No lo fué, desde luego, en el sentido especial de ciertas escuelas, porque no se dedicó a las investigaciones de archivos, ni aportó de esas fuentes nuevos hechos ; pero sí fué un historiador, en el amplio sentido clásico, porque utilizó la tradición popular, antes poco explotada, y porque meditó constantemente sobre los testimonios del pasado. Pertenece a la historia casi toda la substancia en que modeló su pensamiento. Sus dos obras más típicas para comprobarlo, son *La tradición nacional,* de su primera época, y el *Juicio del siglo,* de sus últimos años. *La tradición nacional,* que Mitre elogiara rotundamente, es una epopeya que describe el paisaje nativo como ambiente emocional de los indios, a quienes amaba, y como campo heroico de los colonizadores españoles, de quienes descendía. El *Juicio del siglo,* escrito para *La Nación,* en el primer centenario de nuestra independencia, es un ensayo sobre la evolución de la democracia argentina, en cuyo fondo cree descubrir una lucha de mayorías perversas por incultura, contra el ideal de las minorías ilustradas, que han venido sacando la nación de su barbarie. En *La tradición,* se nos aparece González como un poeta de la historia argentina, que entra en los campos de la leyenda ; en el *Juicio,* se nos presenta como un filósofo del pasado, que busca en la historia explicaciones del presente y fuerzas morales para la creación del porvenir. En todos sus otros libros, la historia es siempre la atmós-

fera de sus ideas, por más que en los títulos no haya empleado la palabra «historia» sino una sola vez, y ésta en plural, seguida de puntos suspensivos: *Historias...*, para designar una colección de cuentos. Cualesquiera que sean las ocasiones — en el parlamento, en la cátedra, en el periodismo, en el libro, — gustábale considerar sus temas en una perspectiva histórica, y sentía la tradición, no como un fetiquismo del pasado muerto, sino como lo fecundo que del pasado sobrevive, puesto que llega a nosotros y se transmite al futuro para ser substancia de nuevas creaciones.

Tal actitud espiritual de Joaquín González se explica porque desenvolvió toda su obra en función de un ideal colectivo, y porque el resorte moral de su vida fué la emoción de la tierra natal.

Estamos ya, con esto, en presencia de la unidad íntima que buscaba para definir a este hombre extraordinario: esa unidad es el alma de un montañés, porque González ha sido íntimamente un poeta, y un hijo de la montaña.

Las provincias andinas han dado a la patria hombres de talento vigoroso y de laboriosa tenacidad. Uno es Gorriti, el jujeño, defensor de la democracia federal desde el año 10, adversario de la montonera, enemigo de tiranías, emigrado político, educador y publicista, que terminó sus días en el destierro, donde enseñó a la juventud y escribió un libro de *Reflexiones* sobre las causas del desorden en los pueblos americanos. Otro es el salteño Zuviría, ciudadano incorruptible, demócrata cristiano, también educador y publicista, proscripto como Gorriti, y como él hombre de Estado que escribe libros para exponer los motivos ideales de su conducta. Otro es el catamarqueño Esquiú, el santo argentino, un hombre del evangelio, capaz de renunciar no ya a los bienes del mundo sino a las pompas jerárquicas de su propia iglesia, maestro predicador de virtudes activas, asceta abnegado en la contemplación mística del universo. Otro es el tucumano Alberdi, autor de bases constitucionales, el sociólogo pragmático, el pensador de los esquemas lógicos, carácter retraído y de poca aptitud para la acción, aunque acerbamente apasionado. Otro es el sanjuanino Sarmiento, personaje abrupto como un bloque del monte familiar,

y fecundador como un río que baja a regar el llano, varón capaz de todo trabajo y de toda pobreza, para servir con pertinacia al ideal que ha elegido por norma de su vida. Otro es Agustín Álvarez el mendocino, como los demás laborioso, inteligente, patriota, enemigo de toda pompa y amigo de toda abnegación, político, publicista y maestro, que cree en la democracia, en la ciencia y en la libertad. Podría, a la par de éstos, citar a muchos otros, en quienes, como en los ya nombrados, percibiríais los rasgos comunes al hijo de la montaña argentina, que al dar esos tipos superiores refunde en una sola virtud cívica, la inteligencia, que es como la luz de las cumbres, y la voluntad, que es como la piedra de los abismos. Joaquín González, hijo predilecto de los Andes, se parece a aquellos hermanos montañeses : tiene la consecuencia política de Gorriti, la serenidad filosófica de Zuviría, la ciencia jurídica de Alberdi, el misticismo contemplativo de Esquiú, la amplitud intelectual de Sarmiento, la vocación liberal de Agustín Álvarez, y posee, como todos ellos, la capacidad del estudio y del trabajo ; pero González agrega, para ser un más completo hombre representativo de esas montañas que llamó suyas en su libro famoso, el sentimiento poético de la montaña.

Los que le veían aquí en Buenos Aires, rodeado de libros en su gabinete de trabajo, creyeron que esa era su postura natural. Quienes tal creyeron, no conocían el González íntimo : ese que así se mostraba, era el forzado del deber. Pero los que tuvimos el deleite de conocer su intimidad, que a pocos se descubría, podemos afirmar que este hombre, medio árabe en su tipo, muy oriental en sus lecturas, y no poco indígena en su sensibilidad, amaba más que la vanagloria de las ciudades, la vida primitiva de los campos, allá en la montaña donde nació. Por eso volvía siempre al Famatina, para olvidarse de los libros y de los hombres, para remozar su cuerpo fatigado, y para lustrar su espíritu en la contemplación de la naturaleza. Como Tagore en la India o Tolstoy en Rusia, tuvo en el campo su retiro, esa huerta de Chilecito que él mismo plantara, y esa casa por él llamada *Samai-huasi,* que quiere decir en quichua : *la casa del reposo.*

Es significativo que al llegar la vejez, cuando pudo apartarse de ciertos convencionalismos oficiales y recobrar en la hora de la tarea concluída la libertad de su ser íntimo, volviese a esa Rioja que tanto amaba, y que al construir su « *casa del reposo* », la hiciera en piedras rústicas de la montaña nativa, labrándola con sus propias manos, según el estilo trapecial de la arquitectura incaica, y que al bautizar su residencia, no lo hiciera en el idioma de sus libros, sino en la lengua de los indios, cuya tradición había poetizado en su juventud.

Recuerdo que visitándolo en su alcoba de enfermo, allá en Belgrano, ya en sus últimos días y con el presentimiento de la muerte, me dijo que deseaba ir a Chilecito, pero que lo embarazaba la pobreza, por no tener dinero para viajar con toda su familia. Allí en el cementerio de su aldea, había dejado, hace poco tiempo, dos urnas con las cenizas de sus padres, y una tercera vacía, para él destinada, como lo dispone en unos versos póstumos que acaban de publicarse. Cuando llegó la hora de la agonía, su mente, en plena lucidez, se llenó de visiones panteístas, proveniente de su propio genio montañés más que de sus lecturas teosóficas, y viéndose rodeado de libros hasta en su lecho de morir, dijo estas palabras enormes :

— Es triste morir entre cuatro paredes. Querría irme a Chilecito para tirarme bajo de un árbol, a morir en la montaña. El alma ha de volar mejor a su luz, bajo el cielo...

Más que un hijo de la montaña, es Joaquín González una personificación de la montaña. Su obra intelectual comienza mostrándonos el paisaje andino con sus cumbres nevadas, sus flancos dramatizados por la fatalidad y por el mito. Aquello es como la hora del amanecer, en el poeta y en la montaña. Luego vino la tarde, cuando el arriero va por su camino, viendo volar un cóndor allá en la lejanía abrupta y oyendo a sus pies, en la sima tenebrosa, el hervor del torrente. Llega por fin la noche, y aquella grandeza tórnase inmensamente misteriosa, toda hecha de sombra, silencio y luna.

Eso fué la vida de González, eso fué su obra, eso, además, aquel hombre que tuvo, como la montaña, un tesoro dentro de sí, y un nido de águilas en su frente...

VI

EPISTOLARIO DE SARMIENTO

Por AUGUSTO BELÍN SARMIENTO

EPISTOLARIO DE SARMIENTO (*)

A muy diversas apreciaciones dió lugar la masa imponente de veintidós mil páginas impresas de las obras de Sarmiento. Opinaron unos que semejante monumento sería poco útil para la posterioridad, por hallarse pocos individuos en condiciones de apreciar ese conjunto y que más hubiera valido hacer una selección que presentase, con lo más sobresaliente, una obra practicable.

El que ésto escribe hubo de opinar que al ser designado nominalmente por la ley para reunir las obras dispersas de aquel infatigable productor, era evidente la intención de respetar la obra de su ilustre antepasado. Otros editores, si se les hubiese encontrado capaces de llevar a cabo la tarea con igual desinterés, habrían podido, sin duda alguna, emplear mayor acopio de luces y de erudición, si es que hubiesen logrado terminar la magna tarea. El editor de las obras de Sarmiento tuvo el mérito de dar término a su obra, cualesquiera que fuesen sus defectos.

Un criterio eliminatorio, como para dejar subsistir solamente escritos de mérito indiscutible, hubiera sido en sumo grado difícil a un contemporáneo. Ese criterio sólo pertenece a una lejana pos-

(*) Don Augusto Belín Sarmiento, nieto y editor del prócer, desde Génova, donde reside con el cargo de Cónsul argentino, ha escrito al director del Instituto, don Ricardo Rojas, con motivo del curso público que éste dió sobre Sarmiento en 1924, enviándole este trabajo, destinado a servir de prólogo a una edición de *Cartas* del abuelo, que el autor prepara.

teridad. El nieto y secretario íntimo y—acaso pueda decirlo—un tanto colaborador en los últimos años, no se hallaba en condiciones de practicar eliminaciones que podían dejar en olvido precisamente los escritos que más habían apasionado al autor, ni conceptuar indiferentes materias que fueron novedosas y revelan iniciativas benéficas, por más que ninguna enseñanza presentan más tarde cuando esas ideas se han convertido en lugares comunes. Junto con el editor opinaban los más ilustrados admiradores de Sarmiento, que todos sus escritos hacían a la historia de la vida argentina y que en ninguna forma sería indiferente para la posteridad el ejemplo de una inmensa labor intelectual, que fué siempre dedicada al bien público, y cuya forma original y vigorosa le daban un sello peculiar.

Y esa obra inmensa fué asimismo una reducción de la inmensa producción. Muchos escritos se publicaron bajo el anónimo, estaba perdida la tradición de autenticidad y para ser atribuídos a Sarmiento, se requería una evidencia que resultase de las ideas, del estilo y hasta del consenso contemporáneo manifestado en las réplicas. La menor duda imponía el deber de abstenerse. Fueron eliminadas muchas repeticiones del mismo asunto que nacían de la necesidad de la propaganda. Razones de conveniencia y decoro de la época durante la publicación de las obras y hasta una censura oficial, no prevista por la ley, produjeron otras eliminaciones. La imposibilidad de conseguir ciertas colecciones de periódicos de que carecían los archivos, hizo dejar de lado una cantidad considerable de escritos.

Sin la menor acrimonia por considerarlo una necesidad humana, debemos recordar la maledicencia que atribuía al editor el empeño de agrandar y abultar el número de volúmenes, suponiendo que cada uno aportase un beneficio pecuniario muy apreciable. La verdad era que la subvención de 2000 pesos por tomo debía pagar 1400 de costo de impresión, sin contar gastos varios de copistas, adquisiciones de originales y viajes para conseguirlos. Se publicaron, por lo regular, dos volúmenes al año, y al editor le

quedaba muy poco tiempo para ocuparse de otra cosa, y aun de ganar escaso sustento.

La obra epistolar de Sarmiento ha corrido una suerte distinta. La época azarosa de su mayor actividad hacía peligroso conservar escrituras que olían a quemazón, y acaso más de uno de sus corresponsales no estaría muy persuadido que no fuese un falso profeta aquel precursor que tanto contrariaba los hábitos del espíritu.

Y sin embargo sería difícil formarse una idea de la prodigiosa abundancia de sus cartas privadas. Escribía sin cesar. A sus amigos esparcidos en el mundo, a corresponsales de ocasión, a indiferentes o a enemigos, sembrando en tierra propicia o estéril.

En los momentos de entusiasta actividad, y fueron muchos, desplegaba pasmosa laboriosidad, componía panfletos, libros y artículos que desbordaban las posibilidades de los diarios que redactaba. Realizaba la frase del sabio rabino citado por Renan : en una barrica llena de nueces, caben muchos almudes de aceite. Ese aceite eran las cartas que dirigía a engendrar combatientes, a despertar voluntades. Así en sus polémicas solía asir de los cabellos a gentes que asistían complacidos a la contienda y convertirlas en actores y en adversarios inopinados.

Cuanto esfuerzo hemos hecho en reconstruir el vasto epistolario ha dado escaso resultado. Don José Posse nos entregó la correspondencia desde 1845 hasta 1888. Los hijos de don Manuel Montt y los de don Mariano Sarratea nos confiaron la que conservaban. El Museo Mitre publicó un hermoso volumen de las que había recibido este eminente amigo y adversario. Durante su presidencia los secretarios ponían en limpio las cartas particulares y se conservaron los originales, muchos de los cuales figuran en los tomos L y LI de las *Obras*.

Para el presente volumen no habrá de preocuparnos el reproche de prodigalidad, habiendo seleccionado las cartas más características entre lo que hemos podido reunir del vasto epistolario; por más que estuviésemos persuadidos de que todas ofrecían para la historia de nuestra formación el mismo interés que las cua-

tro mil cartas de las obras de Voltaire ofrecen para el estudio del siglo XVIII, con todas sus menudencias y episodios ligados con hombres, ideas y acontecimientos.

Para el amante de las artes es fortuna inapreciable consultar los primeros esbozos de una obra maestra. Si el artista realizó su ensueño y dejó una creación soberana, tales tanteos revelan mejor su pensamiento y nos hacen penetrar en su alma.

Entrar en la confidencia involuntaria de un grande actor en la escena del mundo, es como evocar el proceso de la gestación de sus ideas. En los escritos dados a la publicidad por Sarmiento puede seguirse el madurar progresivo de las ideas, con la variada experiencia que fué adquiriendo, asimilando el buen sentir de pueblos diversos de cuya vida participó.

No se hallarán, empero, desacuerdos ni contrastes entre su acción pública y sus confidencias. Los tanteos para alcanzar mejor acierto, los dudas inevitables dentro del caos de nuestra iniciación política aparecen tan sinceramente en el fuero interno como en el fragoso campo de la lucha. Son las mismas ideas, las mismas aspiraciones y el mismo lenguaje. Sus cualidades y defectos son tan aparentes en sus polémicas como en sus cartas íntimas y ambos pueden servir para estudiar su talento y su carácter.

Tratándose de cualquier otro, el estilo epistolar suele ser más susceptible de hallazgos geniales; mas en el de Sarmiento suele aparecer, como un fenómeno singular, mayor moderación y serenidad que en el lenguaje público. La carta tenía en cuenta la persona del interlocutor, resultando la expresión menos brusca y agresiva, mientras el escrito de polémica parece hacer violencia a un auditor reacio.

Al mérito literario de las confidencias del duque de Saint-Simon aplicaba Chateaubriand este concepto, *qu'il écrivait à la diable pour l'immortalité,* y todavía los manuscritos de los célebres memoriales suelen revelar una paciente elaboración para realizar obra de arte.

. La elaboración que precede la producción intelectual en cuanto a nuestro autor se refiere, era toda de meditación, un rumiar del intelecto, como él mismo lo explica en una página de sus *Viajes,*

una trituración de las ideas, hasta presentarse en series lógicamente ordenadas y derramarse en el papel, de una pieza, como la hebra dorada que hila el gusano de seda. Tal fórmula explica que un cerebro poderoso consiga no dejarse distraer por ninguna contingencia.

Así sus ideas encuentran su expresión natural en el lenguaje popular, en ese depósito inagotable de imágenes vivientes que sólo son triviales cuando el pensamiento es vulgar. Ciertas expresiones sencillas, ciertas imágenes viejas como el mundo, asumen en la prosa de Sarmiento un sabor y un relieve extraordinarios. Puede alcanzar sin esfuerzo la verdadera elocuencia por ser su lenguaje la expresión de un vasto pensamiento.

El estilo de Sarmiento consiste principalmente en la espontaneidad que se hace más sensible en su estilo epistolar, cuyos autógrafos jamás contienen una errata, si bien a más de una frase le falta el verbo, o la puntuación o una palabra se repite sin percibirlo. Su pluma corría sobre el papel como la de madame de Sevigné, a rienda suelta. No gustaba de dictar, como si el moroso trabajo de la pluma pudiese sólo contener la fogosidad de la imaginación.

Cuando hubimos terminado la recopilación de las *Obras*, intentamos una pintura del hombre, según nuestros alcances, bajo la forma de un anecdotario. No abrigaba mayores pretensiones que las de un modesto cronista y sólo aceptando lo que pudiese probarse en juicio.

No dejó de producir cierto escándalo y reprobación entre los mismos admiradores de Sarmiento el que ese libro lo pintara dentro de proporciones humanas. Creía, y sigo creyendo, que un genio es asimismo un hombre, ya que no han faltado genios a quienes con demasiada tristeza hubieron de ser reconocidos como hombres.

La credulidad legendaria suele hacer del genio un monstruo sublime que se nutre de su propia substancia, como si para trepar eminencias no fuese necesario pisar tierra firme y como si pudiese prescindir de todo contacto quien buscase entresacar del error co-

mún la verdad que habrá de crear. Los «dioses desconocidos» no son tales dioses. Un Dante o un Shakespeare no hubieren hablado a la humanidad si hubiesen carecido de auditorio directo. El vulgo es un colaborador del genio y el genio una condensación de humanidad.

Las consejas legendarias formaban una figura adusta, intransigente, casi feroz, como si se hubieran buscado precisamente los caracteres más opuestos a la verdad.

Durante su vida, la detracción solía hacer a un lado sus más apreciables aptitudes, forjando un ente fácil de ser sacrificado a bulto. La admiración, por su lado, creyendo exaltar su genio, lo imaginaba chispeante y relampagueante, sin admitir que hubiese de haber acumulado reservas de energía y de luz, mediante meditaciones y estudio paciente. Autoritario y feroz para unos, para otros resultaba incapaz de estudio.

He aquí dos opiniones póstumas que no carecen de autoridad por la posición de sus autores y que hemos oído proferir. Un catedrático de la Facultad de filosofía exclamaba candorosamente en presencia de los 53 tomos de sus obras: Ahora me explico por qué Sarmiento era tan ignorante; tanto escribía que no tenía tiempo de estudiar. En la función pública con que aquella Facultad celebró su centenario, el orador oficial llegó a afirmar que en su juventud una enfermedad le había producido una « cicatriz cerebral ». Por supuesto que no se fundaba en dato certero alguno, sino en la tradición ancestral, cuando los tiranos lo proclamaron loco.

Habiéndole practicado de demasiado cerca el que esto escribe, no habrá alcanzado a concebir las proporciones extrahumanas que la hueca elocuencia se ha esforzado en atribuirle, o participará del corto criterio del camarero para quien no hay grandes hombres. Bien se me alcanza que la locura como lindera del genio no sea la única explicación de esos pensamientos y adivinaciones que estallaban como relámpagos en la noche contemporánea y aparecían pavorosos a quienes no asistían a su elaboración.

Más valdría rebajarle tan elevado pedestal, si hubiese de negársele el mérito más saliente de su existencia, cual era su constante

afán de lo útil y de lo hacedero. Habría que negárselc el aspecto más vigoroso de su fisonomía moral, cuando su penetrante espíritu aclaraba los problemas con brutal oportunidad. Tampoco era cosa de locos ese soberano buen sentido que sabía traducir las más sutiles abstracciones de la contemplación espiritual en hechos tangibles y felices aplicaciones.

Nuestra razón rastrera entra en confusiones infinitas al querer discernir el porqué de haber hecho una nebulosa informe, en lugar de un espíritu que fué todo buen sentido y claridad.

Una entidad desmesurada, un enigma sin base en la realidad, sería un fenómeno poco susceptible de servir de lección a los que vienen en pos. De su rico patrimonio nuestra patria perdería un ejemplar digno de ser imitado. El siglo de Sarmiento ha producido en el resto del mundo muchas eminencias intelectuales y sólo en nuestro país habrá ocurrido hacer de una de ellas una figura extravagante.

El prócer, tan combatido en vida, podía merecer de las necesarias reacciones póstumas todas las reparaciones y podía nuestra propensión declamatoria agigantar ciertos rasgos, con tal de no negarle el equilibrio de las facultades.

Quienes hubiesen penetrado el verdadero carácter de Sarmiento y los que en adelante llegaren a enterarse de su pensamiento, hallarán, a no dudarlo, que esas exageraciones declamatorias han conseguido deformar la verdad. Pero acciones y reacciones pueden serenarse con el tiempo y vueltas las aguas a su nivel, una lejana posteridad habrá de valorar el alcance de tales apreciaciones siempre que hubiese de indagar las modalidades que han contribuído a la formación de nuestra nacionalidad.

Mientras tanto esas deformaciones vienen introduciendo, para un hombre considerable en nuestra historia, un tipo que raya en lo caricatural. Estatuas, retratos y descripciones retornan, con distinto propósito, es verdad, a los tiempos en que la caricatura política le atribuía muecas y visajes, buenos para divertir a las gentes y acaso para satisfacer a ese obscuro instinto que se complace, siquiera en los rasgos físicos, en rebajar a quien estaban hartos de

oír llamar el justo. Tiene esa tendencia peores consecuencias que las de simples fantasías de un sentir artístico extraviado, si es que pueda llamarse arte al que se separa de toda realidad.

Hemos visto textos escolares donde se describe a Sarmiento como un anormal con facciones brutales y simiescas, creyendo así inculcar mejor en las imaginaciones infantiles la imagen de uno de los redentores de la inteligencia americana. El monstruo intelectual imaginado, requería ser representado físicamente por un monstruo. Debe ser falsa y perjudicial una pedagogía que, debiendo suscitar respeto y admiración, solicitando estímulo en el niño, sólo es sujeto de tirarle a risa.

Cierto repórter sorprendió a Sarmiento, una mañana, encorvado sobre su mesa, no ya escribiendo serenamente una de esas embestidas contra el atraso, sino amartillando frases sobre el yunque, habiendo, durante la noche entera, llenado carillas sobre carillas esparcidas por el suelo. Había amanecido y las manos del cíclope paseaban la tinta sobre el rostro sudoroso. La mente entusiasta tenía suprimido el cuerpo y olvidado el uso del pañuelo. El hombre, habitualmente limpio, pulcro y hasta elegante, aparecía sucio y espantable, como un artífice en plena creación. Mal recibido probablemente el indiscreto invasor, en vez de callar y admirar, se fué con su escaso criterio a describir lo que había visto, relatándolo a la manera realista, que es la manera de no ver sino lo externo, y resultó desfigurado el anciano, empleando ascos y aspavientos.

La escena aquella quedó incorporada a los textos escolares como manera habitual de Sarmiento, creyéndose provechoso que los niños argentinos imaginen al maestro de maestros como despreciador de la limpieza y de la higiene.

Las facciones del anciano habían sido forjadas en el duro batallar y en el afrontar su altiva conciencia, miserias que pocos contemporáneos conocieron. No tenía ciertamente líneas comparables a las del arte griego, sin dejar de evidenciar la nobleza de su intelecto y de sus virtudes. Ha sido ésto motivo para exagerar esas

facciones vigorosas, que eran, en verdad, el receptáculo de delicadezas morales infinitas, y para simbolizar la fuerza les ha ocurrido darle un aspecto bestial digno de un Calibán, hijo de una bruja y del demonio, semiinteligencia que no lograra surgir del fango en que fué creada. La escultura griega representa siempre con casco a Pericles para disimular un defecto del cráneo.

La impresión vulgar contemporánea, ayudada por el arte caricatural, como fuera declarado loco por los tiranos, hacía de Sarmiento un modelo de fealdad. Vivió en una época en que pocos argentinos estaban familiarizados con el sentir artístico que conduce a discernir la belleza superior de los dotes de nobleza que suelen encerrar facciones toscas o vigorosas. El canon escultural griego, o más bien, el buen mozo criollo de correctas proporciones era, en todo y por todo, el ideal de belleza masculina, y pocos sabían reconocer la expresión moral como superior a una belleza inexpresiva. La fama solía otorgar al doctor Vélez y a Sarmiento la palma de la fealdad, sin cuidar que eran los dos hombres más inteligentes de su época e ignorando el encanto que difundía su presencia y la fascinación a que pocos, y pocas, podían resistir.

En cuanto al maestro, se nos hace difícil admitir, cualquiera sea el propósito, que fuese la suya una fealdad caricatural, ostentando una vasta frente luminosa, ojos imperativos que unas veces fulguraban y otras irradiaban efluvios de bondad o eran preñados de sana y robusta alegría, y hasta sus carnosos labios que parecían hablar aún estando cerrados.

No hablaré de ciertos abortos esculturales de principiantes que se han ensañado con sus facciones pretendiento simbolizarle en su fuerza y alcanzando el ideal del gorila. Mal influenciado, el más genial escultor del siglo nos hizo un Sarmiento fanático de cráneo recortado, con labios tan apretados como la bolsa de un avaro. Y así lo hizo marchar a la conquista de una idea única, brotando a sus plantas laureles que no alcanzó en su vida. No tuvo Augusto Rodin cómo cerciorarse de que la imagen que debía hacer perdurar era la de un vasto intelecto « atento a todos los rumores de la humanidad », un alma infinita amasando una patria que parecía

desmesurada, adecuada a su ensueño, un propagandista sin dogmatismo, un pedagogo sin pedantería, un robusto combatiente « haciendo la guerra alegremente ».

Mejor inspirado, nuestro Víctor de Pol, en San Juan y Rosario, supo realizar un tipo noble y poderoso, sin alterar facciones que pudo estudiar *dal vero* y sin dejarse influenciar por el malsano afán de lo monstruoso.

No pertenece acaso a las artes plásticas traducir todo entero un fenómeno formidable, pero humano. Si necesitase simbolizarse a Sarmiento en una fórmula que lo dijera todo, sería materia de un poema como el libro de Lugones. Podría decirse que fué todo patriotismo, subordinando todo a cuanto conviniese a la patria presente y futura. Él mismo ha dicho del patriotismo que es el amor humano sin la carne.

La presente colección, espigada donde debiera haber una abundante cosecha, servirá para renovar el recuerdo de su personalidad. Un alma llena de ternuras, cuyas cóleras y violencias surgían de un volcán de amor humano, de conmiseración hacia la miseria y la barbarie que intentaba corregir. « Es el grito de la inteligencia, decía de Echeverría, pisoteada por los caballos de la Pampa ; el gemido del que a pie y sólo se encontraba rodeado de ganados alzados que rugen y cavan la tierra en torno, enseñándole sus aguzados cuernos. »

El amor filial de Sarmiento ha dado a nuestro idioma páginas incomparables, y el acento profundo de su amor de padre palpita en la exquisita *Vida de Dominguito*. El arte de ser abuelo podríanos atestiguarlo en su infinita indulgencia y hasta el respeto del desarrollo individual del que esto escribe, si tales confidencias fuesen adecuadas a nuestras modalidades. Si el amor a la familia nunca le hiciese cometer faltas que desdijeran con sus virtudes republicanas o que desmintieran su genio, como sucedió a Napoleón, no dejaron de ser intensas sus ansias, ni menos dolorosa su impotencia a socorrer a los de su estirpe.

Como todo hombre de pro, fué apasionado amante. No conoce-

mos, sin embargo, una sola carta amatoria auténtica de Sarmiento, y en el hacinamiento de papeles que se alzaba en su mesa de trabajo para formar en el desván un confuso archivo, no fué hallada una sola página que comprometiera el renombre de una dama, encerrando el secreto de la tumba toda la vida de ese corazón que buscara y hallara fuerzas y piadoso consuelo en el alma femenina. Se habrán perdido páginas intensas del dominio más profundo del hombre.

La modalidad de Sarmiento que más irritaba a sus adversarios, a quienes aparecía como de vanidad ostentosa, es la que menos se percibe en su epistolario, donde solía conversar con un amigo «como consigo mismo», como dice a Posse. El mejor testigo contra mí, dice en otra parte, soy yo mismo.

No aparece vanidad en las cartas íntimas, porque era en realidad el hombre más modesto. Tenía bien adquirido el valor de su palabra, porque la fundaba en estudios y meditaciones sinceras. Pero gustaba de exacerbar a sus adversarios con facundias y jactancias que producían violento contraste con la hipócrita ostentación de la humildad de los que sin quererlo reconocían su falta de autoridad.

Quienes han percibido y tachado tales jactancias aparatosas, no han tenido en cuenta, sin duda, las formas de la polémica en épocas en que las personalidades no se confundían en un escenario tan vasto como el que conocemos. Guerreaban los publicistas sin firmar sus escritos. Mientras los de Sarmiento iban firmados por la originalidad de su estilo y la novedad de las ideas, conservaban los demás un eterno anónimo, muchas veces harto merecido.

Hemos observado minuciosamente todas las viejas polémicas en el afán de autentificar sus escritos. Los de Sarmiento casi nunca nombran a un contendor, mientras era él el sujeto de la oración de los que personalizaban toda discusión, según costumbre de raza. Cuando replicaba a uno que hubiese levantado el velo del anónimo, solía observar: No lo ha dicho el señor Sarmiento, sino el señor *Nacional*. Pero no siempre podía ni quería renegar lo escrito y la discusión se encolerizaba sobre Sarmiento y no sobre la idea, ni sobre el adversario anónimo. Nunca fuera más insultado en su

vida como cuando aconsejara cercar las estancias. No tuvo partidarios ni corifeos que acosaren en guerrilla al enemigo y combatía sólo a visera levantada.

Un ejemplo recordaremos. El señor Luis Montt, para recopilar sus tempranos escritos en *El Mercurio,* de Valparaíso le mandó la colección para que señalase cuáles editoriales eran suyos. Le contestó por telégrafo: « Los buenos, esos son los míos ». Sucedía que todos los editoriales eran suyos y pretendía que el editor sólo escogiese los buenos.

El libro de Boissier, *Cicerón y sus amigos,* nos ha sugerido la forma de esta colección, presentando a los amigos de Sarmiento como en un inventario resumido de su vida.

Los personajes que se cartearon con Sarmiento formarían la más variada e ilustre galería. Faltan muchos aquí, fatalmente, y de los más cercanos a su corazón, pues sólo un volumen habríamos de dedicarles y, como hemos dicho, se ha perdido la parte más considerable de su correspondencia.

VII

EL TEATRO DE ERNESTO HERRERA

Por CARMELO M. BONET

EL TEATRO DE ERNESTO HERRERA

Dentro de algunos años, cuando se estudie la literatura rioplatense de nuestra época con suficiente perspectiva, van a encontrarse dos tipos antagónicos de escritor: el uno surgido de la Universidad, el otro de la bohemia periodística.

Al primer tipo pertenecen abogados, médicos, algún ingeniero, que no tomaron a pecho su profesión y que brindaron a las letras lo mejor de su espíritu. A estos tránsfugas de la ciencia positiva, catequizados por la gaya ciencia, comienzan a incorporarse los primeros vástagos de las Facultades de Letras y de Humanidades.

En esta tropa que se distingue exteriormente por su empaque académico, por su aire de suficiencia doctoral, hay cultores de todos los géneros literarios: hay citaredos, noveladores, dramaturgos y, sobre todo, críticos.

La Universidad les ha transmitido el hábito del estudio metódico y disciplinado. El desahogo económico les ha franqueado el comercio con las obras fundamentales. La riqueza ha permitido viajar a más de uno y refinar con el contacto de las viejas civilizaciones su sensibilidad artística.

Hombre de gabinete y de confortable tertulia, el escritor universitario se roza lo menos posible con la vulgaridad circundante, con el « mundo municipal y espeso ». Y contempla la vida a través de la página impresa. Poeta, gusta de los versos sabios y exquisitos y del licor acendrado de los clásicos. Dramaturgo o novelista, prefiere a la tragedia viva que el gran rotativo le da todas las mañanas,

la tragedia muerta poetizada por el tiempo. Apuntalado por su cultura, mira con desdén olímpico al rival de la trinchera opuesta, al literato bohemio. ¿Cómo dar beligerancia a un melenudo de lectura pobre y anárquica, huérfano de estudios humanistas, estuprador de la sintaxis, saco de barbarismos y de neologismos jergales? ¿Cómo no considerarlo *dehors de la littérature?*

Un poco de calma. Observemos al tipo sin pasión. El bohemio de periodismo y de cervecería suele ser un abúlico, un *détraqué,* un inadaptado. Cuando estudiante, abandona pronto la escuela: la disciplina lo sofoca y no se aviene con su pereza moruna ni con su independencia rebelde. Y se convierte en autodidacta. Sueña con el éxito — que para él no es tanto el dinero como la fama — y lo busca por el camino que se le antoja más corto, el periodismo. Se alista como pinche en una desmantelada redacción y empieza entonces la víacrucis, la vida a barquinazos, la intoxicación en los bares, el ambular nocturno por el Buenos Aires alegre sin poder, «pato crónico», comprar una caricia. La bestia sufre hambre y sed y suplicio de Tántalo. Pero no importa: el pájaro azul sigue agitándose en el campanario. En medio del fausto de la gran Capital, revive, con la altivez de los hidalgos hambrones, la trágica odisea de los héroes de Murger. Y alucinado por el brillo de Poe, de Verlaine, de Darío, sigue con harta frecuencia la huella tortuosa del placer dionisíaco.

Algunas veces hay talento en este bohemio « aporreado por la vida », talento que frutece, de pronto, en obras como *M'hijo el dotor, El león ciego, Los disfrazados, La canción del barrio, Tinieblas, Las torres de Babel.*

El escritor bohemio, como apenas lee, saca gran partido de la percepción directa de la realidad. Pergeña argumentos tomándolos de sus propias andanzas; extrae de su dolor substancia humana para sus obras y arranca de su mundillo familiar criaturas que las vivan, y pone en sus bocas la lengua del campo y del suburbio, la lengua tabernaria, soldadesca y turfista que él mismo habla y que aprendió a manejar sobre las cuartillas del pasquín.

Este bohemio paga hinchazón con hinchazón, retribuye el des-

dén con el desdén, no se interesa por la literatura de los « hombres sabios », de los « doctores », y se alegra en su corazón cuando fracasan en el terreno donde él obtiene sus mejores lauros.

Los dos grupos se desconocen porque viven en climas intelectuales distintos. Pero el historiador de mañana tendrá que penetrar en ambos y dar al César lo que sea del César. Tal vez encuentre en el universitario obra más grávida de pensamiento, de arquitectura más equilibrada, de estilo más pulimentado. Pero no es difícil que perciba en la producción del bohemio más frescura, más sabor, más humanidad.

Me refiero aquí al bohemio auténtico que huronea en los puertos, en los conventillos, en las tabernas, que penetra en la vida de los miserables, de los escarnecidos, de los dolientes, y se identifica con ellos y construye su fábrica con « tajadas de la vida ». No al seudo bohemio, excrecencia de la calle Corrientes, zapatero de viejo, *pasticheur* de toda obra nacida con fortuna.

Hay un tipo intermedio que suele figurar en el estado mayor del periodismo y que fraterniza con bohemios y universitarios, pues comparte la naturaleza de ambos. Autodidacto como el bohemio, tiene su misma mentalidad, su desapego por lo castizo y tradicional, su culto por lo contemporáneo, su aversión a la tiesura académica del universitario ; si bien sigue a éste en su fetichismo por el documento, en su tendencia a aprenderlo todo en los libros, a realizar arte de observación indirecta.

Ernesto Herrera fué un elemento típico de nuestra bohemia literaria. Uruguayo de nacimiento, figura en este repertorio de literatura argentina porque fué atraído por el imán de Buenos Aires, como tantos de sus compatriotas : Florencio Sánchez, Nicolás Granada, Carlos M. Pacheco, Horacio Quiroga, Víctor Pérez Petit, Carlos Reyles, Vicente Martínez Cuitiño... Y porque es vano artificio el divorciar literaturas tan afines como la argentina y la uruguaya.

Durante el reinado de Florencio, cayó por Buenos Aires Ernesto Herrera, « Herrerita », como le decían en Montevideo sus amigos del Polo Bamba y del Tupinambá. Frecuentaba entonces el mo-

desto senado de anarquistas platónicos y sentimentales que discurrían en torno del apostólico Alberto Ghiraldo. Y llamaba la atención del transeunte por su tricota negra — característica en él como el paletó en M. Colline — y por su talante de moscovita perseguido. Tenía el perfil « cínico » y la « pelambre lacia » y recordaba a Gorky, dice Vicente A. Salaverri en el cariñoso prefacio con que abre la edición póstuma de su teatro criollo (1).

En este prefacio se menciona el primer alumbramiento de Herrera, *Cuentos brutales*, obrita hoy inasequible que salió a la estampa apadrinada por el talentoso y malogrado bohemio argelino Rafael Barrett. Libro mal escrito, me dice Salaverri en carta confidencial, pero que impresionaba.

Mas no era el cuento el género más atrayente para estos muchachos desvalidos que vivían casi de lance, casi de milagro. Como mariposas de tormenta, ebrias en torno de la luz, sufrían la fascinación de las candilejas, porque dan éxitos más sonorosos que la literatura pasiva y algo de ese vil dinero cuya ausencia crónica tanto les amargaba la vida.

Herrera se desflora, en 1910, con *El estanque*, melodrama en tres actos que estrena en Montevideo, en un teatrito llamado pomposamente « Coliseo Florida ». La obra gusta, a pesar de las reticencias de la crítica, y pasa a Buenos Aires donde la representan, si la memoria no me es infiel, las huestes de Jerónimo Podestá.

Su fábula es simple : reproduce la historia, tan común en nuestra campaña, de la muchacha humilde, de la « peoncita », de la flor de campo seducida por el « niño » de la estancia. Historia que aquí se enmaraña en forma folletinesca con el suicidio de la víctima. Corridos los años, la muerta oficia de Némesis o, mejor, de Furia, de perseguidora de malvados, desde el estanque que fué su sepultura. ¿Cómo? Encadenando con eslabones amorosos a la hija del

(1) *El teatro uruguayo de Ernesto Herrera.* Esta compilación se publicó en 1917, apenas muerto el dramaturgo. Fué costeada por susbcripción popular (iniciativa de Salaverri), a fin de allegar algún recurso al huérfano Barrett Herrera.

burlador y al fruto de su pecado, a su « gurí » que ha crecido lozanamente y recibido las aguas lustrales de la Universidad. Los novios ignoran su vínculo sanguíneo y se aman como varón y hembra. El incesto es inminente. ¿Qué hacer? He aquí el tremendo dilema que atribula al padre de ambos. Develar el secreto es sumir en la desesperación a los amantes. No develarlo sería un crimen.

El viejo Pancho, capataz de la estancia, testigo de la tragedia, y que simboliza algo así como el derecho natural o, si se quiere, el derecho del instinto sobre las convenciones de la moral burguesa, reflexiona así: ya que están tan « añudaus » y nadie conoce el parentesco fraternal que los une, lo mejor es dejar correr la bola... ¡Separarlos!... « Remedios pa matar los enfermos no son remedios! »...

El seductor, hombre civilizado, oye con espanto la solución del primitivo. Y, resuelto, al fin, ante la inminencia de la catástrofe, enfermo, tumbado, enloquecido, dice la terrible palabra aclaratoria. Su hijo natural, ante la revelación inesperada, sale de quicio y vocifera denuestos fatales. El viejo, cardíaco, no los resiste y sucumbe. Los manes de la « gurisa », de la flor montesa seducida y abandonada, se han vengado.

La técnica de esta truculencia dramática no acusa vacilaciones de novicio. Hay, es verdad, escenas lánguidas, de tránsito, sin valor en sí mismas, sin otro papel que servir de antecedentes preparatorios del desenlace; pero están lógicamente trabadas y construídas con óptica teatral.

Mas el noviciado se transparenta en la flojedad de los caracteres. Los tipos de gruesa psicología: peones, milicos, gentes cerriles, simples rellenos en esta obra, son los que más convencen. Son también los de más fácil caracterización. (Es discutible la sentencia de Flaubert: « *Rien de plus compliqué qu'un barbare.* ») Los otros, los urbanos, son meras sombras, trebejos de ajedrez que se mueven siguiendo las necesidades de la fábula.

Es *El estanque* una pieza realista. En esas calendas se esparcía por el mundo, desde el rincón de Medan, la luz potente de Emilio Zola. Florencio Sánchez, alzado en la región platina con el cetro

de las dos carátulas, volcaba sobre el tabladillo de la farsa la realidad circundante. Herrera — como Payró, como Martínez Cuitiño — siguió la misma tendencia. En esta obra, como en sus hermanas, refleja la vida tal como la ve y como la siente, sin pasarle el esfumino, sin cubrir su desnudez con los velos de la reina Mab. Este realismo, o, si se prefiere, este naturalismo, se trasunta en el lenguaje, abundoso en expresiones tan crudas como ésta:

— Y qué hacés que no aprovechás pa sacarte la roña e las patas?

El idioma es de valor estético desparejo. Cuando habla la gente fina, la gente desbastada por la escuela y el roce ciudadano, resulta insípido, incoloro, falto de naturalidad. Pero se torna sabroso cuando hablan los rústicos. Entonces, nada de eufemismos ni de perífrasis. Aparece la jerga agreste, montesina, tal como la tartajea el paisanaje, con sus elipsis, sus idiotismos, sus reiteraciones pleonásticas. Y oyéndola parece que el espíritu se esponja y se orea con el aire puro y selvático de las cuchillas.

— La dejunta enterita se me vino al humo.
— No embrome.
— ¿Qué no? Amalaya la hubiera visto anoche gineteando un mancarrón overo con patas de gato y cabeza e güey!
— Vos has óido relinchar y no sabés en qué potrero.
— Gueno, pero desembuche, pues.
— No galope que hay aujeros, paisano.
— ¡Pucha que se hace de rogar!
— Ni que juera milonguero e fama...
— Cuando un animal está resabiau, al ñudo es palmearle el lomo.

Con frecuencia aparece la fórmula « voy diendo », « estoy diendo » y otros compuestos de gerundio que reflejan admirablemente la pachorra musulmana de los criollos:

— Bueno, che Salustiano, vos tabién podés dir *levantando el cuero* y trayéndote los mancarrones, que ya va siendo hora e rumbiar.

Mala laya es un esquema dramático de estructura bien concertada, de fondo taciturno y preñado de sugestiones, como que

escarba fístulas sociales siempre purulentas. En cuanto a la forma es una piedra preciosa, une girgonza de nuestra literatura montaraz, Herrera, como todo artista que lleva adentro una gran cosecha de amargura, un ansia insofocable de justicia, no es partidario del arte por el arte. Usa del arte como desahogo, devolviendo en belleza el sufrimiento interior, y como látigo para flagelar la curvatura de los dorsos serviles.

Apunto el hecho. No discuto. Hago gracia al presunto lector de la divagación que podría ahora endilgar acerca de si el arte debe tener una « finalidad sin fin », o si, por el contrario, ha de ser militante y didascálico.

Herrera en *Mala laya* nos coloca en las fauces mismas de un problema candente, cáncer oculto de toda la « cuestión social » : el problema de la propiedad. Problema que los abogados tapan con las hojas de parra de su retórica especiosa y que el artista desnuda dramatizándolo, poniéndolo vivo y palpitante en el tinglado de la farsa. El arte ha sido muchas veces cobertura para lanzar a la plaza ideas drásticas, purgativas. En otras ocasiones, franco púazo de picana enderezado a sacudir al monstruo enfermo a fin de que abra los ojos, se desperece y desportille la jaula que lo ahoga. Porque el monstruo enfermo se adormila por temporadas, olvidado de su úlcera secular. Lo adormilan linces interesados que distraen su atención largando sobre la feria, como Alcibiades, algún perro sin cola. He aquí cómo se despacha Herrera contra el propietario rural :

— Pa ésto ha trabajau un cristiano dende la mañana hasta la noche toda su cochina vida. Usté es honrau, es trabajador, es güeno. Se uñe como un güey al arau e el trabajo y tira y tira. Y ansina un día y ansina un año y ansina toda la vida... ¿Y pa qué, canejo, pa qué?

— Pa qué, mesmo, pa qué, si no ha de ser pal güey el amasijo... Pero al fin de cuentas, no es pa tanto, compadre.

— ¡Que no es pa tanto?!...

— Ta claro. Usté ansina mesmo no está tan mal tratau e la suerte. La vida e el puestero no es mala. No tiene quien lo mande, está independiente, como quien dice. Tiene su rancho, su chacra, su majadita...

Trabaja, es verdad, pero al fin del año tiene el gusto e ver que las ovejas han parido y ha crecido el máis.

— Pa los otros, canejo, pa los otros! Pa los que se han pasau el invierno en la ciudá, echaus pansa arriba. Pa ellos ha crecido el máis y han parido las ovejas.

Enrique George nunca hubiera sospechado que un bohemio llegase a adivinarlo y a exponer en jerga gaucha, con tan elocuente sobriedad, el meollo de su doctrina.

Enlazada con esta cuestión, hay otra que el autor había ya tocado en *El estanque:* el derecho de pernada que se adjudican ciertos señores feudales de nuestro mundo rural. La humilde « gurisa » cae como una mansa oveja ante la imperativa solicitación del « patroncito » que, soberbio y veleidoso, va dispersando por los ranchos su germen maldito. Es un inconsciente o un malvado. En *Mala laya,* la madrecita le presenta el fruto del atropello:

— Mirálo, mirálo. Mirá esa cara, mirá esos ojos si no son los tuyos!

Y el carancho contesta:

— Salí de áy con ese bacaray gediondo!

El lenguaje en este boceto es siempre gráfico, expresivo, sentencioso:

— Ansina es. Cuando la disgracia comienza a llegarse a un rancho, es como un vecino que se aficiona a las visitas. Primero cái una vez, dispués dos, y dispués va aquerenciándose y se hace tan de la casa que ni los perros le ladran.

Otra muestra:

— Y pa completar el guascaso, la desgracia é la gurisa. ¡Jué perra! No saber quién fué el tordo que puso ese güevo!

— ¿Y pa qué?

— ¿Pa qué? Pa obligarlo a reparar su daño. ¡Ahijuna! Tripas le habían de faltar *de no.*

Este *de no* es una linda elipsis. Lástima que el habla culta no se la apropie.

El león ciego es una obra de aliento épico. Rezuma la efervescencia de los espíritus en un momento trágico de nuestra evolución política; evoca ante nuestra aquietada sensibilidad esa epilepsia colectiva que es la guerra civil criolla. Y exhibe su origen, bajuno, subalterno: la apetencia de mando — *libido dominandi* — en políticos ambiciosos. Y nos presenta a las víctimas, a las pobres gentes hipnotizadas por un cintillo, embriagadas por la vida suelta — aire libre y carne gorda — y espoleadas por el instinto de pelea.

—Cosa triste la guerra. ¡Y tan linda que es!

—Igualito que las hembras, compadre: lindas y perras al mismo tiempo!

Blancos y colorados se precipitan sobre las armas y corren a las cuchillas sin saber qué defienden ni qué atacan.

—Entonces, amiguito, estamos otra vez de patriada, no? ¡Ta güeno, ta güeno!... ¿Y por qué es la cosa, ché?

—Yo no sé. ¡Vaya uno a saber!

—¿Y vos querés dir tamién, no?

—Y uno qué va a hacer, tata, usté ve... se van todos.

Se van todos y quedarse significaría cargar con el estigma de cobarde, el más agobiador para un criollo.

Entre el paisano humilde que rompe con su querencia, que abandona madre, mujer, hijos, hermanas, y el político que desde la ciudad maneja los fantoches, hay un sujeto intermedio, el caudillo rural, centro de gravitación comarcano, que junta a la mesnada y va con ella al sacrificio.

Don Gumersindo, « el león ciego », es uno de estos caudillos rurales. Ha conquistado su prestigio « achurando » prójimos desde los catorce años. Ahora ha caído en desgracia. Hasta sus correligionarios lo repudian. Retorna a sus lares y una chusma reclutada por hombres que fueron sus compinches de aventura, lo recibe con el apóstrofe de ¡asesino, asesino!...y poco falta para que lo linchen. ¿Por qué? Porque ha usado en la guerra procedimientos que

la civilización rechaza : ha degollado. En la guerra hay que matar, pero matar a la moderna.

El bárbaro no comprende y entonces se aúpa y algarea :

— Y dispués quieren que uno se avergüence de haber matau como hombre!... ¿Pero cómo lo va a negar uno si es todo su orgullo, si es toda su sencia, si es pa lo único que ha servido uno en toda su perra vida! Si es el destino e el criollo achurar o que lo achuren. . .

Pero en el fondo hay otra cosa : el « león » está ciego y achacoso. Ya no puede aplicar su « sencia » en las trenzadas homéricas. Y por eso nadie lo defiende, y por eso lo arrumban como a trasto viejo. Un poco tarde cae en la cuenta de que ha sido toda su vida un instrumento, un testaferro, un trebejo inconsciente de los « dotores », de los políticos de la ciudad.

— Se sirven de uno, lo soban, lo manosean y dispués lo largan cuando ya no les sirve.

— Aistá, compadre, aistá, pa que aprendan ustedes. Y dispués sacrifíquese por el partido ; deje casa, deje familia, deje hacienda, guasquéese, reviéntese, sáquelos a flote a punta e lanza, peliando si es posible contra sus propios hijos... ¿Y total pa qué? Pa hacerles el caldo gordo a los dotores, pa que dispués le salgan con que si mató, con que si asesinó, como si las peleas se ganaran con discursos.

Y estalla entonces la sorda y tradicional hostilidad del campesino hacia los hombres urbanizados :

— Los únicos que sacan tajada son los dotores.

— Mala gente.

— ¿Mala gente? De lo pior, comadre, de lo pior! Si los junta a todos en un lote y los cambea por m..... entoavía son caros!

Este sujeto que en la guerra mata sin asco y deja libre de todo freno al hombre de las cavernas que todos llevamos adentro, alimenta en la paz un religioso culto a la hombría de bien. Es honrado, generoso y « noble como las mesmas lanzas ». Tipo interesante, fruto transitorio de un estado de civilidad falto de sazón, hace bien el artista en captarlo antes de que se esfume to-

talmente y en convertirlo en criatura estética, es decir, en criatura perdurable.

— Nosotros, los viejos aquellos, ya nos vamos diendo. Nos pasa lo que al ganau montaraz: los alambraus jueron acabando con él. Las ciudades van acabando con nosotros.

Este guerrillero, corajudo y macho por sus treinta y dos costados, ha de parecer al fifí reblandecido y afeminado del futuro, tipo tan remoto como los androleones que mordían el polvo junto a las murallas de Ilión. El recuerdo de los gigantes de Homero viene sin esfuerzo. Héctor, el matador de hombres, es un ilustre antepasado del Gumersindo de Herrera, del Pantaleón de Reyles: « achurar » era también toda su « sencia ».

En el drama de Herrera hay otras *personae dramaticae* de carne y hueso: Don Gervasio, torvo en la guerra, manso en la paz. Psicología semejante a la de Gumersindo. Doña Pancha, retoño americano de la Urraca del Arcipreste, vieja comadrona, bolsa de noticias, vehículo de chismes. Machito, « hijo é tigre », cachorro de precocidad sanguinaria que recuerda al hijo de Amilcar en la *Salambó* de Flaubert.

El león ciego como factura es muy superior a *El estanque*. El primer acto, el mejor de los tres, es de un equilibrio magistral: las escenas se acollaran lógicamente y se van sucediendo en progresión dramática hasta rematar en una crisis de grandeza épica. El caudillo, ciego y decrépito, recoge, como una fiera acuciada, el resto de sus fuerzas y, altivo como un don Quijote, en un espasmo de suprema rebelión, insulta y desafía a la multitud que lo escarnece. En los demás actos no faltan efectismos bien logrados.

El lenguaje es idéntico al de *Mala laya*: cortado, vigoroso, sin retórica, a veces brutal. Abunda en esos aumentativos en *azo* tan del gusto de nuestros criollos, tan expresivos y tan poco utilizados en el habla culta:

— Lindas peleas, compadre.
— ¿Lindas? ¡Lindazas!

— Había un guardia sobre el paso. Taban churrasquiando. ¡Confiadazos los blancos!

— El, coronel e los coloraus; yo, comandante e los blancos... tan amigazos en la paz como enemigos en la guerra.

— Lindo muchacho, ¡tigrazo! Lo que es ése no le desmintió a la cría.

— Dice que hubo una pelea fieraza, y dispués se arregló todo.

— ¿Demasiado chico?... Yo, a la edá dél, ya había aprendido a carniar hasta. ..cristianos. Déjelo nomás, si es todo un criollazo!

En *La moral de Misia Paca* hay un asunto malogrado por insuficiente incubación mental. Como en las demás obras de Herrera, no encontramos arte puro, desinteresado, sino beligerante y corrosivo. Esta comedia pretende ser un alfilerazo contra la moral de misia Paca.

¿Cuál es la moral de misia Paca? Es la corriente, la que vivimos y utilizamos todos los días, porque no hay medio de mezquinarle el cuerpo a no ser arrojando la capa al toro y colocándonos a la vera de la sociedad.

La mentira convencional es el fundamento de esta ética de bolsillo. Algunos espíritus ariscos y montunos comenzamos a vivirla hoscos, rezongantes. Mas luego, rebotados varias veces por las aspas de los molinos de viento, concluímos reconciliándonos con ella, y hasta justificándola. Pensamos: ¿qué sería la vida gregaria sin este lubrificante? Dice Ortega y Gasset: « ¿Qué fuera de nosotros sin los convencionalismos? ¿Qué es la cultura sino un convencionalismo? Lo sincero, lo espontáneo en el hombre es, sin disputa, el gorila. »

Todos, como cómplices, estamos en el secreto de nuestras mentiras y las acogemos como acolchados que suavizan el roce de nuestras naturalezas dentadas, angulosas, erizadas de intolerancia. La verdad desnuda nos molesta hasta en los niños. La franqueza nos incomoda porque envuelve casi siempre alguna grosería.

Si todos fuésemos locos — y tiramos a ello — los manicomios serían para los cuerdos. Si todos mentimos, la mentira se convierte en la verdad y los contados veraces en mentirosos. La mentira al universalizarse se redime de la condenación del octavo mandamiento

y se convierte en una virtud. Por eso, Remy de Gourmont la enaltece con estas palabras: « La mentira, facultad noble y primordial, base de toda la civilización, de toda la creación social, de todas las las artes y de todas las literaturas. »

En la comedia de marras, asistimos al triunfo de esta ética de la mentira en el terreno sexual. Figuran dos malcasadas, dos chicas que plantan al novio de su corazón y se entregan, indiferentes y secas las fontanas del amor, a hombres que no quieren. La una — sobrina de doña Paca — porque el novio es pobre y se interpone un candidato que tiene « su pasar ». La otra, de puro veleta. El autor no lo dice, pero adivinamos que este rosado y frágil animalito, juega con su víctima, lo cansa, lo enerva con los vaivenes de su humor, hasta que se produce la ruptura, acompañada de la consiguiente crisis de lágrimas. Pero el rosado estuche de colas de lagartija no se duerme. Con artes diabólicas ha conseguido mantener oculto un moro en el horizonte. Ahora le tiende la tela, ahora lo embeleña con el hipnotismo de sus ojos pintados. Y ahora se casa con él. Se casa a tambor batiente, por despecho y para quemarle la sangre al pobre bolseado.

El pobre bolseado se consuela en los brazos de una Margarita Gautier, de una Magdalena regenerada por el amor, que lo acoge y lo ama « sin cálculos, sinceramente, honestamente ».

Misia Paca, madre del consolado, se escandaliza de esta unión libre, maculosa, indecente, con una mujer que ha vivido de su cuerpo! Y lo apostrofa: « es lo único que mereces: una mujer de venta ». No piensa entonces en su sobrina a quien indujo a venderse al mejor postor, al hombre de « buen pasar ». Y no lo piensa porque en este caso el acto de feria se legitimó con una escritura pública y fué santificado por un sacerdote. Y la moral de misia Paca no sufrió desmedro.

Pero he aquí que el corazón tiene sus caprichos y sus exigencias, aun entre gentes calculadoras y superficiales. Las dos muchachas topan — era fatal — con sus ex novios y en ambas rebrota punzadora, imperativa, mordicante, la sofocada pasioncilla. Una de ellas lo dice con lenguaje benaventino: « — El amor permanece oculto

en un rincón del alma, se le cree muerto, se llega hasta olvidarlo. Y, de pronto, renace y crece y se torna más potente y más imperioso y más irresistible. »

Nosotros, en frío, podríamos sermonear a la linda cuitada : Señora, es justo que cada uno aguante las consecuencias de sus majaderías. Lo dice la moral de Spencer. Y la moral de Kant (perdone la pedantería) no admite ese adulterio que le está aconsejando su sangre primaverada.

Pero el instinto, en naturalezas flacas, puede más que los imperativos categóricos. Y el adulterio, en ambos matrimonios, se produce. Lo comete primero la veleta. El amante no tiene empacho en abandonar a su Magdalena, a su « tabla de salvación », como él la llamara. No es la única de las inconsecuencias de este sujeto. Este sujeto, señalado por el comediógrafo para sostener su tesis, para oponer la Verdad y el Amor a la simulación, a la hipocresía, al tartufismo, a la moral, en fin, de misia Paca, cambia de frente como un político anfibio. En el segundo acto dice a su adúltera :

— ¿Te imaginas este martirio de sentir eternamente en tus labios el sabor de sus besos (los besos del marido), de pensar eternamente que te amo sobre sus amores y te acaricio sobre sus caricias?

— ¡ Oh, me haces sufrir — protesta ella — me haces sufrir demasiado! Ponte en mi situación, considera un poco! ¿Qué más puedo hacer yo!

— ¿Qué más puedes hacer? Eso: abandonarlo. Vente conmigo.

Y en otro lugar :

— ¡ Tu deshonra! ¿Y qué es eso? Me amas, eres mía, no lo quieres al otro y finges y aguantas y permaneces a su lado! ¿No te parece que sería más honrado decírselo todo, saltar por encima de todo, concluir de una vez con esta odiosa farsa que nos envenena?

No ha transcurrido la famosa revolución solar de Aristóteles y ya nuestro hombre, en un trance semejante, el de la otra adúltera, opina así ; y opina en serio, sin ironía :

— No seas loca, muchacha! ¿Dejarlo a tu marido, irte con el otro públicamente, ponerte fuera de la moral establecida, que es lo mismo que ponerte fuera de la ley? No seas loca. No digas tonterías.

Es cierto que la contradicción es la tela misma del espíritu humano y, según dicen, señal de progreso el pensar hoy negro y mañana blanco. Pero en una obra de tesis no convence la ideología caracoleante en el personaje que la encarna. Adivinamos el propósito del autor, su pensamiento germinal. Y de pronto vemos que la línea se tuerce, que el azar de la improvisación (¡oh, plaga del repentismo!) ha tergiversado ese pensamiento germinal. Por eso dije al comienzo que en esta comedia hay un asunto malogrado: falta esa rumiación de fondo que tienen las obras adultas del ingenio humano.

La otra muchacha, la del matrimonio por conveniencia, cae también en brazos de su primer novio. Y se cohonesta a sí misma diciendo:

— Yo no tengo la culpa; ¡lo amaba demasiado!

Pero no ha perdido totalmente su sentido moral. Le repugna la clandestinidad de sus amores. Y declama:

— ¡Tener que fingir siempre y en todos los momentos, que falsificar ternuras, que mentir amores para arrojárselos a un intruso que se cree nuestro dueño!

El intruso es aquí el marido, una excelente persona, por lo demás, que entregó su nombre y su « buen pasar » sin imaginarse que realizaba una compra.

La joven señora quisiera romper el vínculo odioso y amar a plena luz, sin la tercería del marido, al dilecto de su corazón. Pero la moral de misia Paca la vence, la moral de las apariencias. Y finge. Y con tal arte finge que el marido no sospecha nada.

Herrera saca partido de esta peregrina capacidad de simulación que tienen, según afirman los misóginos, algunas hijas de Eva. Abrocha el acto segundo con un toque de penetrante ironía:

Alicia, la joven que se vendió por un buen pasar, se está lamentando:

— ¡Son tan tristes, tan espantosas las ruinas de nuestros sueños! ¡Vivir, amar, ser felices, dárselo todo al amado, poder exigirlo todo de él!

En esto, un llamado del marido corta en seco el transporte quejumbroso. ¡El marido! ¡He ahí la prosaica realidad, la losa de los sueños! La dolorida malcasada acude al reclamo. El horno no está para bollos. Una querella violenta se avecina... Pero no. Nos hemos engañado: un repiqueteo de besos tamborilea en nuestros oídos, de besos recíprocos, capaces de dar dentera al bombero de guardia. Y doña Paca, haciendo papel de coro griego, comenta:

— ¡En plenta luna de miel! Ahora como el primer día. ¡En plena luna de miel!

Bécquer, tú sabías de estas comedias:

Y ella... ella... ¡no hay máscara
semejante a su rostro!

La obrita termina bien para satisfacción de las mamás y de sus confitados retoños. Una de las pecadoras, a punto de levantar el vuelo (como en *Más fuerte que el amor*, de Benavente), es retenida en el hogar por una circunstancia fortuita y da señales de arrepentimiento. El consorte de la otra, espinado en el fondo de su alma por una duda espectral, aleja de la tentación a su flor de histeria, pone el río de por medio y corta sin saberlo el triángulo amoroso.

En *La moral de misia Paca*, Herrera, como Sánchez en *Los derechos de la salud*, se introduce en un estrato social que no conoce, que apenas ha podido vislumbrar desde la fría « catrera » de la humilde casa de pensión o desde la zahurda del conventillo que fué también su morada. De ahí que en esta comedia no palpite la vida como en sus obras camperas o suburbanas.

Aparte de la vacilación en lo tocante al pensamiento medular, los tipos son borrosos, son entes facticios más que criaturas humanas. La técnica no acusa deficiencias notables. El lenguaje es algo discursista y se resiente a menudo de la falta de poda. Reproduce, además, con excesivo cariño la insipidez del habla cotidiana.

El arte, aún el realista, implica selección, selección de asuntos y de medios expresivos. La lengua literaria y la lengua común son cosas distintas. Identificadas engendran chatedad. Ya lo dijo el Estagirita : la elocución ha de ser clara, pero no sosa.

En la compilación póstuma a que hice referencia, no figura *El pan nuestro* tal vez porque no refleja, como las otras piezas, ambiencriollo. Lamentable exclusión. *El pan nuestro,* es acaso la obra cenital de nuestro bohemio, fruto de un talento ya sazonado y, además, canto del cisne que nos permite aquilatar el grave cercenamiento que la muerte, ciega y atolondrada, produjo en nuestras letras (1).

Tragedia casi desconocida. Sin embargo, pocas hay en nuestro teatro dignas de aparearse con ella. Nació inadvertida. Faltaron cascabeles pregoneros y aguaron intérpretes mediocres el fuerte licor. La indiferencia le sirvió de losa y quedó arrumbada en el desván de la literatura muerta.

Pensionado, como lo fuera Sánchez, por el gobierno oriental, Herrera, ya carcomido por la tuberculosis, atraviesa el mar y posa en Madrid, después de haber probado el clima de Suiza.

Capta con sus antenas hiperselectivas de tísico las vibraciones de aquel medio. Vuelve a los dos años y trae su corazón y su cerebro cargados de harina humana y de levadura artística. Y con esos elementos amasa, ya en su tierra, *El pan nuestro.* Y a fin de transmitirle acre sabor de vida, injerta en la ficción el drama de su propia vida. El bohemio al irse a Europa — me informa alguien que mucho lo conoció — deja desemparados a su compañera y a su hijito. La mujer, acuciada por la miseria, se gana el sustento como puede. No todas son Penélope. El bohemio, vuelto a la patria, airado por la inconducta de su amiga, le quita el hijo y la infeliz corta trágicamente su víacrucis arrojándose desde un balcón. Exacta-

(1) El canto del cisne fué, en realidad, *Las furias,* obra que tenía en preparación poco antes de morir.

mente lo mismo hace la pobrecita engañada de *El pan nuestro*.

Maravillosa ductilidad la de Herrera. ¿Quién reconocería en esta agua fuerte madrileña al padre — criollazo hasta el caracú — de *El león ciego* y de *Mala laya?*

En *El pan nuestro* un hogar de clase media se desmorona. No ha mucho se gozaba en ese hogar de una vida blanda y apacible. Vivía entonces la madre, mujer virtuosa, hacendosa, bondadosa. Y tenía don José, cabeza de la familia, su ítem en el presupuesto. Fruto del matrimonio eran dos hijos y tres hijas. El mayor, Isidro, soldado en Cuba, regresó inútil para las faenas de la paz, como los tercios que volvían de Flandes o de Nápoles llenos de vicios y de ínfulas. El otro mozo, Pepe, fué creciendo en esa regalada y consentida ociosidad con que los padres tiernos arruinan a sus hijos. Las chicas: Amelia, Luisa, Concha, vivían como niñas desocupadas: chismes de visitas, charlas baldías, filos de misa y de bailongo y absoluta despreocupación por las cosas serias de este valle de lágrimas.

Pero la vida parece vengarse de los frívolos cargando sobre ellos la romana. Este hogar, parecido a tantos, un día, inesperadamente, se vino al suelo como desquiciado por un terremoto. Ha muerto la madre. Y el viejo burócrata, sumariado por manejos turbios, quedó cesante y escarnido. ¡ Mala suerte, dice él ! Todos los compañeros de oficina hacían los mismos enjuagues, pero sólo él cayó en la redada.

Empieza aquí la tragedia del pan amargo, lenta y terrible como una enfermedad crónica e incurable. Ésta sería, sin embargo, curable. Su medicina es el trabajo. Pero el trabajo resulta áspera escarpa cuando la holganza ha pulido las manos.

El viejo, alelado por el derrumbe y reblandecido por los años, no está en condiciones de trabajar. Sus hijos le salieron dos gandules. El héroe de Cuba tiene sobrado en qué ocuparse : rumia y rumia, como un hidalgo calderoniano, el grave asunto de su honra mancillada e inventa trazas para agenciarse pitillos. Al otro, dejarlo con su guitarra, sus chicoleos y su novia de portal. Las muchachas pueden remediar muy poco. Carecen de aptitudes para el trabajo y aun-

que las tuvieran poco aliviaría el mezquino estipendio de la labor femenina.

Se recurre entonces al arbitrio más cómodo : malvender o empeñar muebles, telas, japonerías que se fueron alacenando en los claros días de bonanza. Ya no queda prenda por pignorar ni baratar. Ya el hambre se ha colado en la fría casa desmantelada. Y donde el hambre se cuela, la tragedia se cierne, el humor se agría, salen a la superficie las póstumas internas que el bienestar disimulaba.

—La vida es así. Mientras fuimos felices, éramos todos buenos. Siempre se es bueno cuando se es feliz.

El viejo, antes tan jacarandoso, ahora no atina sino a farfullar incoherencias. Isidro, echado sobre la cama, sigue rumiando su ira y mascando su pitillo. ¡Maldita sea! Pepe rasca la guitarra y suelta chocarrrerías con una inconsciencia de criatura. Luisita capea el temporal protegida por su optimismo orgánico, poniéndole cara de pascua y consolándose en dulces parlinas con un atiesado hijo de Marte. Amelia, influída por su novio, hombre generoso y luchador, encarna la sensatez en esa desorbitancia general. Y Concha la nota trágica. Concha vive la eterna historia de la mujer seducida. Predispuesta por la miseria, atiende, con ingenuidad de colegiala, al gavilán experto, pródigo en promesas. Y sucumbe en sus garras. Luego, como siempre, el abandono en cuanto se insinúa una paternidad no apetecida.

—Yo, como todas. Cerradas todas las puertas, imposibles todos los caminos, borrados todos los horizontes... sin saber hacer nada... sin ser útiles para nada. Con la miseria que nos salpica y la desesperación que nos aturde y el hambre que nos aconseja...

El drama se complica. A la deshonra del padre y a la pobreza vergonzante, súmase ahora la deshonra de una hija. El hogar, de purgatorio que era, se convierte en infierno. Palabras hirientes se cruzan como viras por el aire y laceran las llagas y espinan las al-

mas. Un sordo e insostenible malestar fermenta en los pechos. Don José lo dice :

—Lástima de terremoto que concluyera con todo. Con nosotros... con ellos... que no quedara nada de toda esta inmundicia.

El más intolerante con la desgracia de Concha es Isidro que masculla su rabia, taciturno, inabordable, como un Aquiles del Avapiés. Una como maldición de Edipo convierte en fieras a los hijos de un mismo vientre. La situación se va hinchando, se va hinchando de tragedia hasta que revienta. Concha, la piedra de escándalo, no puede más. No puede más y entonces, desde un balcón, se lanza al otro mundo.

Los tipos en esta obra sombría están netamente diferenciados y ciñen a su carácter la conducta. Y es que el autor no es ahora el bohemio cimarrón que escribe por instinto. Ha civilizado su arte poniéndose en contacto con los grandes buhos de la farsa escénica. Nacido con la óptica del teatro, su técnica no fué nunca titubeante, mas en *El pan nuestro* es de primera calidad. Hasta el pelucón de Boileau la aceptaría pues se respetan las tres unidades trágicas. Eslabona lógicamente las escenas, justifica la presencia y mutis de sus personajes y cierra los actos con la rotundidad de un pistoletazo, como dice Gálvez, y según se estilaba antes de Pirandello.

Berstein, el frenético, a la sazón en pleno auge, parece haber sido uno de sus pilotos. En *El pan nuestro*, como en *Le voleur*, dos personas llenan un acto entero. Y el autor criollo, un muchacho todavía, zafa con limpieza la enorme dificutad.

Otro de sus maestros en esta época de plenitud y de tisis galopante, fué, sin duda, Benavente. Oyendo a Amelia y a Concha percibimos, aquí y allá, el mismo tonillo discursivo y plañidero de la Isabel de *Rosas de otoño*.

Pero esto es ocasional. Herrera huye del parlamento largo y razonador, del lenguaje « escrito ». Prefiere la lengua « hablada », un diálogo elíptico, nervioso, segmentado.

El repentista que había en Herrera, en esta producción desaparece. Todo en ella es intencionado, medido, puesto con vistas a un

equilibrio de conjunto y todo dicho con una sobria eficacia que denuncia la lima. Ya estaba de lleno en el buen camino, ya podíamos esperar de su talento obras adultas, hondas porque henchidas de dolor vivido, y bellas porque la cultura empezada a pulir su técnica. Pero en eso vino la muerte y le quitó la vida. Se la quitó en un hospital de Montevideo. Esto sucedió en febrero de 1917, en el tercer día de carnaval. Frisaba entonces la edad de nuestro bohemio con los 31 años.

Carmelo M. Bonet.

VIII

BELISARIO J. MONTERO

Por JORGE MAX ROHDE

BELISARIO J. MONTERO

El verbo cristiano de Lamartine, la elocuencia de Lacordaire, la acción apostólica de Lamennais, la visión histórica de Montalembert, encuentran en Guido, en Avellaneda, en Goyena, en Estrada, discípulos fervorosos que se convierten, con la virtud del talento propio, en maestros contemplativos y activos de la juventud que asistió a la « federalización » de Buenos Aires.

Mas los tiempos no son propicios al « ocio » de Magdalena, aunque escogiese la « buena parte » en los cantos del poeta. Es necesario infundir a la palabra cimbreos de acero para vigilar la herencia de los antepasados sometida a los intereses de la nueva hora. La palabra no descansa: en la cátedra universitaria se percibe el rayo de la fe cristiana entre las nubes pedestres de la filosofía positivista; en la cátedra parlamentaria se percibe la roca del dogma católico, atalayada contra la educación laica y el matrimonio civil.

El peligro acecha... Recordemos que Diego Alcorta profesa en la escuela materialista. La generación del año 1837 no pone en olvido la enseñanza del maestro. Las *Bases* descubre la realidad política de la escuela: en tanto que los mundos ruedan en el vacío, gastemos nuestro esfuerzo en las necesidades cotidianas, impuestas por la razón pragmática de los pueblos, que escriben la ley con la espada de los conquistadores.

La antorcha del símil griego se nutre, en la generación que llega, con el mismo aceite gastado en la generación anterior.

Amadeo Jacques, antiguo profesor del Liceo Luis el Grande, influye en nuestra cultura. Los jóvenes que le escuchan, en el Colegio nacional, no supieron que había seguido a Cousin en el mariposeo espiritualista, y que alguna vez publicó un *Manual de filosofía* como tributo al sistema ecléctico; no supieron que persiguió la sombra del filósofo académico en su propio huerto, y que reconoció, por tanto, un signo divino en la realidad ambiente. ¿Cómo habían de saberlo? «...No es arriesgado afirmar — escribe Miguel Cané, uno de esos jóvenes — que, discípulo directo de Bacon, pertenecía a la escuela positivista, que hasta entonces no había tenido divulgadores como Littré, pero que, antes de haberla formulado Augusto Comte, ha sido la filosofía de los hombres de ciencia, realmente superiores, en todos los tiempos.» . . . .

De ahí el ingenuo amor por la ciencia que abrigaban los jóvenes; de ahí el arrebato iconoclasta, de alguno de ellos, ante la verdad única; de ahí que la escuela de Jacques trajese al Río de la Plata el mismo viento que agitaba, en París, a la generación que demandó al laboratorio el enigma de las primeras causas.

La disciplina científica, extrañada de su propio centro, ponía fiebre en las ideas y certidumbres en el labio. Pedíasele, aunque se tratase del estudio de la química, la norma suprema. «Nos penetrábamos de las teorías y de las leyes químicas — dice Belisario J. Montero — y nos sentíamos poseídos del dogma científico, intolerante como ninguno, y por el cual jurábamos, creyéndolo absoluto e infalible. En la sala de experiencias abríamos grandes nuestros ojos para no perder un detalle, y éramos felices al comprobar que el método experimental nos hacía poseedores de la verdad. ¡Con qué vehemencia y orgullo declamábamos la palabra mágica! ¡Verdad científica! ¡Con qué desprecio y suficiencia considerábamos entonces la otra verdad del aula vecina, donde Pedro Goyena, entre premisas y silogismos, envuelto en su eterna logomaquia, nos removía conceptos obscuros que escapaban a la comprobación material exigida por nuestros cerebros, renuentes aun a las abstracciones metafísicas. En

química tocábamos las cosas con la plenitud de los sentidos, y la existencia de esos cuerpos simples, de sus leyes de atracción y de los fenómenos de ellas derivados, era real, y por consiguiente reales sus efectos. Aparecía entonces la verdad pura y completa que nos llenaba de júbilo e iluminaba las obsesiones de la duda; lo cual constituía un principio de felicidad, mientras que las lecciones filosóficas nos envolvían en sombras e incertidumbres, a pesar del eclecticismo que el eminente maestro profesaba en sus comentarios a Víctor Cousin. »

Estas palabras de Belisario J. Montero, uno de los jóvenes de la generación de 1880, guían claramente a través de la atmósfera intelectual de la época. Él recoge enseñanzas científicas en la cátedra del químico Perón y enseñanzas filosóficas en la estrofa de Carlos Encina.

El autor del *Canto al arte*, decano de la Facultad de matemáticas, agrupa en torno suyo a la flor y nata universitaria. Acuden al llamado de sus versos esotéricos — donde se citan las sombras de Darwin, de Büchner, de Spencer — Miguel Cané, Adolfo Mitre, Alberto Navarro Viola, Oscar Knoblauch y nuestro Montero, quien compendia en una frase la posición ideológica de aquél : « Encina no admitía como verdadero sino lo que pasaba por la prueba experimental. »

El fervor intelectual es hondo. El arte y la verdad, entre las obligaciones transitorias y permanentes de la patria, mueven a fundar el Círculo científico literario, cuyo nombre es de suyo elocuente, y a frecuentar el restaurante la Bohemia en ágapes cordiales. Se leen páginas científicas y literarias de Julio Botet, Adolfo P. Carranza, Mariano Paunero. Se leen versiones poéticas de Rodolfo Rivarola y José Nicolás Matienzo. Se comenta con enardecida admiración el último discurso de Avellaneda o se recitan las estrofas del reciente poema de Obligado. Se discute sobre la ley electoral y la aplicación del cociente o se interrumpe la evocación del poeta con los resultados del censo.

La sociedad de la « gran aldea » poseía rara distinción. Tratábase de una oligarquía: la « gente bien » usufructuaba de las

posiciones del gobierno, y, lo que es más difícil, de las virtudes de la inteligencia. El aluvión inmigratorio penetraría, a poco, en el círculo aristocrático, en sangre y en cultura, de la familia porteña.

Fijémonos en los salones de la época: el de Bernardo de Irigoyen, donde brilla, en famosas tertulias, el dueño de casa, a quien se perdona la socarrona intención en homenaje a la gracia ática de su espíritu; el de Eduardo Lahitte, quien trasunta el pergeño de un hidalgo español trasplantado al Río de la Plata, y, entre el va y viene del diálogo, logra detener la atención del interlocutor con los recuerdos, por él vividos, del gobierno de Rosas; el de Benjamín Victorica, quien puede evocar, con clarísima visión, los años de su precoz juventud, en el Paraná, durante el gobierno de Urquiza; el de Nicolás Avellaneda, allá en la calle Moreno, cuyos contertulios olvidaban el reloj del próximo Cabildo, en la alta noche, arrebatados por la palabra de aquel gran señor de la inteligencia. Cierta vez, estando presentes Diego Alvear, Vicente Ocampo, Olegario Andrade, Wenceslao Pacheco y Belisario J. Montero, comentóse *Les destinée de l'âme*, de Arsène Houssaye. Y Avellaneda — nos dice Montero — «tomando la palabra, convirtió como siempre el diálogo en monólogo, y el monólogo en disertación. ¡Pero qué discurso aquel tan admirable en su magna elocuencia! Jamás la prosa colorida y poética del filósofo francés llegó a esas alturas. Fué una exposición detallada y embellecida del libro. Los temas eran los mismos, pero la forma con que los revistió tenía un encanto maravilloso.»

Montero educóse en este ambiente nutrido de tradiciones familiares y heroicas. El escepticismo, que traía la nueva cultura, no lograba empañar el sólido cristal de las virtudes civiles y domésticas. Los vocablos patria, amor, amistad, conservaban todavía un añejo timbre al sonar en el alma juvenil.

Las reuniones del Club del Progreso, en el salón que daba sobre la calle Victoria, hervían de gracia... Lucio López las frecuentó con frase cáustica. Se evoca en ellas, especialmente, a quien llegaría a ser un hijo mimado de su época.

Miguel Cané subyuga, de entrada, con su sola presencia, la atención de los circunstantes. Los veis pendientes del juicio del recién llegado: la palabra, lanzada por el trampolín de la elástica inteligencia, describe la más armoniosa de las órbitas. La política local y la universal, el recuerdo oportuno de los años de aprendizaje en el Colegio de Buenos Aires, el comentario del último libro de Renan o de la última investigación de Maspero, suspenden el ánimo de todos los oyentes, quienes descubren, enajenados — según el pensamiento de Pascal, que repite Montero — que en el escritor hay un hombre.

Y este hombre, príncipe de su generación, criado a los estériles pechos de la filosofía sensualista, es en el fondo un pordiosero de ilusiones. « Yo era entonces — confiesa — como casi todos los jóvenes de esa edad que han recibido una educación análoga a la mía, un dechado de escepticismo, hasta cierto punto inconsciente. No tenía ideas fijas, porque mis estudios habían sido vagos y superficiales. Había estudiado filosofía casi del mismo modo que se estudia derecho internacional, esto es, pasando revista a las opiniones de las autoridades consagradas por el juicio universal. Voltaire y los enciclopedistas me parecían irrefutables, y las doctrinas materialistas no me presentaban duda ninguna. No comprendía el deísmo y no me asustaba el ateísmo. Hubo un tiempo en que me incliné decididamente al budismo, sólo porque había leído un artículo de Barthélemy Saint-Hilaire en que criticaba esa religión por la ausencia de Dios. »

Semejante educación trajo consigo negruras de noche sin esperanzas de aurora. La ciencia había secado la fuente eterna sin lograr aclarar el enigma. La razón había suministrado verdades que el corazón no comprendía. « El mundo moderno — dice Cané — está fatigado: pesa sobre él la ciencia de veinte siglos y la tremenda responsabilidad de un porvenir incierto... La civilización avanza, sin duda alguna, en el sentido de la dignificación de la especie: ¿sabemos más, valemos más, somos más felices?. » Esta pregunta, que recuerda la de Anatole France, hacia la misma época, recibe la común respuesta: « Nos domina una laxi-

tud imponderable, una monotonía íntima que nos abruma.»

Acaso se exagere... Olvidemos la sonrisa de Wilde, el gesto de Mansilla, que acusan la realidad de la escuela materialista: el escepticismo, que se alimenta con las cenizas del alma y trae en su empuje la podredumbre del origen, como ciertas flores que crecen en las costas del Mar Muerto, y cuyos pétalos, deshechos al contacto humano, entregan al viento el amargor de sus savias.

Acaso se exagere... No obstante la escuela filosófica, cual otra alguna negadora, las voces del corazón tenían razones incontrovertibles. Las ilusiones vergonzantes llevaban un consuelo al alma y conservaban el tesoro romántico: el «tesoro de los humildes». Los jóvenes de 1880 vibraron con la elegía de Gervasio Méndez: en las fuentes del dolor vieron, como los jóvenes de 1830, la génesis de la inspiración poética.

Así surge dicha juventud con el conflicto del pensamiento y el espíritu: la razón negaba y el corazón afirmaba. Pudo hallar un símbolo en el Centauro helénico: el flanco equino materializa la ruta y la testa viril, donde fulge una estrella, diviniza la atmósfera.

El dogma de la ciencia, alzado contra el dogma católico, mueve a la prédica militante. El Club liberal, fundado por Juan María Gutiérrez, agrupa a la nueva generación. En dicho Club se ventilan problemas sociales y religiosos, y con visión exacerbada se previene contra el peligro del clericalismo en la romántica hipótesis de que la Iglesia pretendiera recobrar en América el imperio que había perdido en Europa, y aun se propone examinar los libros bíblicos para «poner en transparencia las falsificaciones y los artificios en que reposa el edificio del fanatismo».

Belisario J. Montero es hijo del ambiente. Nos cuenta que «explotaba a los enciclopedistas y demás filósofos libre pensadores del siglo XVIII...» «En breve llegamos — añade — al fanatismo filosófico, más intransigente y menos excusable que el religioso.» ¿Qué son el bien y el mal? Así nos contesta, consecuente con su educación: «Conceptos personales y relativos

que no existen en la naturaleza.» En cierta ocasión desarrolla con ingenio dicha idea: «Cané opinaba que la moral no es absoluta, ni susceptible de progresos, sino de adaptaciones; y yo, por mi parte, sostenía que en moral no se hace descubrimientos sino aplicaciones de principios relativos y adecuados al medio. Más que a reglas o cánones inmutables, ella depende de la manera de practicarla, pues cada sociedad, cada pueblo, cada agrupación tienen sus puntos de vista; y en este sentido, más que una ciencia con principios fijos, es un arte que se aplica a la buena y sana convivencia para realizar los actos de acuerdo con las costumbres del medio; de donde se deduce que para ser moral es necesario obrar como los otros, repetir sus actos, y no singularizar la propia vida dentro de la sociedad, es decir, hacer todo lo contrario de lo que hizo Lord Byron.»

Hubo en él luchas espirituales. La religión de los mayores, floreciente en su corazón, secábase con el vendaval del pensamiento moderno. Por aquí y allí, tímidos pétalos aromaban aún el vacío del alma. Se cumple la «crisis» de Renan, maestro admirado. ¿Dónde volver los ojos? La ciencia no logra curarle del escozor que provoca nuestro origen... ¿A dónde vamos? El «dios desconocido» lo empuja, en la mocedad, hacia el espiritismo.

El horizonte se ensancha. Su fuerte entendimiento señorea en las disciplinas experimentales. Es un lector asiduo de *La revue scientifique*. Hállase marcado con el misno cuño de los maestros franceses de la segunda mitad del siglo XIX. Puede frecuentar, como Taine, diversos temas. Nos explica las propiedades del átomo antiguo, «puro, simple, indivisible, último límite de la materia..., confrontado con el átomo actual, desintegrable, formado por electrones que giran con rapidez asombrosa, escapando del dominio de la química para saltar sobre el de la física». A renglón seguido discurre sobre *Las montañas del oro*, de Leopoldo Lugones, y descubre, agudamente, en los «apocalipsis rimados» del poeta «visiones estéticas» semejantes a las proféticas de San Juan. Aun nos dilata la perpectiva con diversos estudios sociales y con un proyecto de código penal.

Darwin, Büchner, Spencer, no bastan, empero, a llenar el entendimiento. El alma sufre sed... Él, como Cané y aun como Wilde, añora, sin cesar, la fe perdida. La ciencia, al destruir el dogma de la religión de los abuelos, deja intacto el sentimiento. La generación cristiana de Echeverría perdura en la convicción de Goyena y de Estrada. Comprendemos cómo surge en los «protestantes» el «problema angustioso — dice Montero — de nuestro propio destino», y cómo al perseguir los menesteres prácticos, activos, en la natural evolución económica de nuestro pueblo, se sintieran llamados a levantar los ojos al cielo como los jóvenes de 1830. Oigamos, de nuevo, a Montero: «Hay en el fondo la nota ardiente de un romanticismo vergonzante, que teme la luz del día, pero que en las obscuridades e intimidades del alma sabe hacer brotar a tiempo la lágrima que refresca y vivifica.»

Su fuerte entendimiento lo emancipa, a poco, de los dogmas. A él puede aplicarse, cabalmente, el pensamiento atribuído a Virgilio: «Quiero cansarme de todo, excepto de comprender.» Es ciudadano de todas las culturas, sin levantar, en ninguna de ellas, tienda definitiva. Diríamos que es un diletante si este vocablo no trajese un módulo de frivolidad. Su espíritu es harto serio. La verdad le infunde aquel agnosticismo gustado por los filósofos antiguos. «En mis viajes y peregrinaciones — dice — viendo y observando pueblos de razas diferentes, y admirando la buena fe con que en un extremo del mundo se acata ciertos principios de verdad considerados falsos en el otro extremo, he aprendido a no tomar jamás a lo serio las especulaciones de escuela, los dogmas de cátedra, las sabidurías oficiales...»

Así también la ciencia de la sociedad, aprendida en las tertulias del viejo Buenos Aires, en los saraos de Roma, de Bruselas, de Petersburgo, bríndale, en buen hora, una tolerancia, casi divina, con los humanos errores y pone en sus labios una perenne sonrisa de perdón. «En la sociedad — arguye — debemos vivir en común; y como los ignorantes y los mentecatos forman número respetable, no hay provecho en contrariar sus preocupacio-

nes. Nuestra actitud en esos casos, o si se quiere, nuestro desdén, debe ser íntimo, reservado, pero siempre ecuánime y sin caer en la hipocresía que para nada sirve. Son los apóstoles, los hombres singulares y los enamorados de la quimera, quienes se empeñan, a pura pérdida, en querer transformar las cosas para arreglarlas según su propia percepción y juicio. Obstinarse a morir por una idea es, a veces, como lo observa Montaigne, otorgar un alto precio a conjeturas. »

El viaje a través del mundo real e irreal es largo... Cónsul como Stendhal, diplomático como Chateaubriand, penetra en el alma de las urbes europeas, que lo hospedan en funciones oficiales, y, sobre todo, en el alma de la vida que pasa. Lector de « pocos libros », logra, quizá por ello mismo, adueñarse íntimamente de sus maestros de cabecera. ¡ Y qué libros ! Conoce, a fondo, a Marco Aurelio, a Maquiavelo, a Montaigne, a Montesquieu, a Stendhal : sus amigos más íntimos, sus interlocutores de todos los momentos, y al acercarse a ellos viste el alma con traje de gala para honrarles, como así honraba a sus autores predilectos el autor del *Príncipe*.

En sus peregrinaciones encuentra a su filósofo : el viejo Spinoza. Siéntelo como fuerza activa, eterna, en la naturaleza ambiente. Siéntelo en la santidad del « pobrecito » de Asís y en el arte del genio de Weimar. Siéntelo en el ocaso de la luz, inspirado por las « transformaciones » de la vida humana, y con efusión de poeta repite, entonces, el pensamiento panteísta de Goethe : « El hombre que muere es un astro poniente que se levanta más radioso en otro hemisferio. » Siéntelo en los perfumes de su propio huerto : « Mis flores del Tigre nacen lenta y tímidamente, se desarrollan después con esplendor, y en la plenitud de su belleza se me figura que sufren, gozan, experimentan sensaciones por medio de sentidos acaso más sutiles y perfectos que los nuestros, pero que no corresponden en sus funciones a los órganos que nosotros poseemos, y de que ellas carecen... Y creo oír interiormente una voz misteriosa que responde a mi anhelo : Somos tus amigos preferidos, esos que desaparecieron, somos

tus hermanos, tus padres, tus muertos queridos que volvemos, como los manes antiguos, en forma de belleza y de fragancia, para acompañar tus penas y refrescar tu vida! »

Respira a sus anchas — porque su distinción es innata — la atmósfera exquisita de las cortes europeas. Gusta la espuma de la civilización en las fiestas aristocráticas de Roma: el caviar rubio, el tibio Borgoña, el amable discreteo de los comensales, y, buen catador, se embriaga, de continuo, con las gracias de la compañera circunstancial de mesa. Discreto, si los hubo, estremece muy ligeramente la página de sus libros con la blanca sombra de las amistades femeninas. Se presienten deliciosas siluetas de mujer, esfumadas en el decoro del caballero. A veces el renglón obscuro se aclara: « Recuerdo la expresión de su rostro, su sonrisa, su ademán, su frescura, su distinción rara y al mismo tiempo natural, la hermosura de su enorme cabellera rizada a la manera antigua, y encuadrada, en la última vez que la vi, por un sombrero de paja florentina, de anchas alas, guarnecido con flores y cintas de suaves matices, que le daban el aspecto encantador de la princesa Lamballe, como en el famoso retrato pintado por Mme. Vigée Lebrun. »

Es un aristócrata en la vida y el pensamiento. Lo veis discurrir, encantador de ligereza, puesto a tono con la sociedad que le rodea; pero si descubre a un interlocutor inteligente, la conversación baladí se trueca en el sabio comentario que sugiere una tela de Hals o de Memling, una edición de Étienne o de Elzevir.

El mundo le pertenece... Concluídas las obligaciones protocolares penetra en la « corte antigua de los antiguos hombres », que dice Maquiavelo, en la « ciudad de los libros », y pide al arte la ilusión que no pudo brindarle la fe religiosa.

En su juventud escribía: « Observo que en nuestro momento actual el espíritu que se cree fuerte se consuela con las convenciones de la ciencia, los temperamentos artísticos se bañan en las ondas luminosas de la belleza, y los débiles inventan, crean y practican religiones. Pero en el fondo el vacío, el vacío ho-

rrible que atraía al mismo Pascal en los últimos años de su existencia: la nada! Por eso creo que hay que abandonar todo razonamiento y toda discusión, llenando esa aspiración con arreglo al propio temperamento. Quien posee ciencia y arte, decía el filósofo, posee religión. Y a quien no tiene ambas cosas le deseo religión. »

Él posee ciencia y arte. La verdad y la belleza le amparan contra el tedio supremo. Recupera la libertad — la *sofrosine*, que decían los griegos — en la contemplación estética. Consagra, alguna vez, los ojos del alma y el cuerpo a la *Teresa* del Bernini: « En aquellos días de tristeza — confiésanos — cuyo recuerdo conservamos más de lo que deseáramos, volvía a mi iglesia de la Plaza delle Terme, y a mi altar, y a mi estatua favorita, y conversaba con la santa, escuchaba la voz de sus labios. . . »

La educación literaria, semejante a la de sus contemporáneos, es exclusivamente francesa. Sólo frecuenta, en nuestra lengua, a Cervantes y Gracián: dichas amistades explican la limpieza de su estilo.

Y llega a ser un estilista. Preocúpase en la tersura de la cláusula, lustrándola en la tinta de numerosos borradores. Posee el sentido de los vocablos oportunos, y cuando logra armonizarlos en la propia prosa su placer es grande. Paladea las bellas frases con fruición de artista experto. Es posible recoger en su obra páginas admirables de intención y expresión; por ejemplo, las que pintan este cuadro holandés: « Paseo por la playa, siguiendo hacia la aldea inmediata. En la arena, acostadas sobre un lado y con la quilla al aire, las anchas y fuertes barcas de los pescadores reposan de la tempestad. A cierta distancia parecen cetáceos inmóviles y en profundo sueño. Las redes tendidas al sol se columpian y dan acentos raros al viento salado. Las casitas, pintadas frescamente con colores verde y blanco, alegran el paisaje. A la sombra, en los bancos de piedra, se ven grupos de viejos marinos, inmóviles, silenciosos, sentados en posturas hieráticas, vestidos con sus prendas domingueras, la pipa pendiente de los labios, las manos cruzadas sobre el pecho, y los ojos fijos, con

la mirada como perdida allá en la línea lejana, donde el cielo se hunde en la mar infinita. ¡ De cuántos dramas habrán sido testigos y actores al cruzar los mares y las tempestades! Se diría que la tristeza de aquella mirada expresa algo como el cansancio de las cosas, como la inutilidad del esfuerzo, como la resignación dolorosa al retorno del viaje en demanda de la quimera. »

Escucha el divino bronce de los campanarios flamencos : « ¡ Oh la turbación extraña y sugerente de ese canto, que desgrana el rosario de sus notas como perlas sobre metales armoniosos! ¡ Carillón de los ensueños, carillón de las noches de inconsciencia, eterno carillón que suenas en el alma llamándola al recuerdo de cosas imposibles ! »

Ese bronce, como el de la campana que oía Renan, despierta en el oyente al poeta romántico sofocado por la ciencia del siglo, encuentra un eco en los humildes campanarios porteños y llama, sin cesar, en Petersburgo o en Roma, a la sombra querida de los viejos amigos...

Montero, en la última época de su vida, complácese en volver los ojos al pasado, en resucitar las figuras de sus maestros y de sus camaradas, prestándoles no sólo los rasgos esenciales, sino aquellos más inasequibles : el vaivén de la conciencia, el estremecimiento cordial, la lágrima o la sonrisa furtivas, el acento de la voz, la expresión del rostro.

Dichas memorias ostentan un valor incomparable por la verdad humana que en ellas se contiene. El retratista – émulo porteño de Saint-Simon — nos ofrece, en su galería, a seres de carne y hueso que ya nos habituábamos a contemplar bajo la fría máscara de la historia. En tal empresa prodiga no sólo un grande amor, sino también un largo ingenio nutrido de experiencia filosófica y humana.

Siempre veremos a Wilde a través de la pintura de nuestro autor : « Serenidad tranquila, ni triste, ni alegre, suspendida entre una sonrisa y una lágrima. La sonrisa era siempre visible, y de ahí la máscara del eterno humorista ; la lágrima se retraía y

caía en el corazón, y de ahí los pesares comprimidos de que se quejaba. Y llevando todo ese peso de vida en su interior, no cesaba sin embargo de repetir: Os invito a desconfiar de todo el mundo, aun de mí mismo.»

Y siempre escucharemos la voz de Wilde, quien puso, como el otro Wilde, el autor del *Retrato de Dorian Gray*, más talento en su conversación que en su obra escrita, — a través de los comentarios de Montero: «Su charla era encantadora. Reía a menudo con la frase, dejando impasible la expresión de su cara, y sus ojos grandes, bien abiertos y fijos, que insinuaban por contraste lo contrario de lo que decía. Era un ser amable que se burlaba de los acontecimientos, siendo en realidad un gran sentimental.»

Eduardo Wilde, ingenio peregrino que admiraba la razón de Spencer, y, un instante después, bañado en lágrimas, sólo aceptaba la razón del corazón, vive, con vida perdurable, en las páginas de Montero. He aquí otro trazo de mano maestra: «Cuando el adversario era fuerte o cuando su propia causa era débil y se sentía acorralado, despertaba en él, enfurecido, el sofista que todos llevamos en nuestro interior para disculpar nuestros errores; y era entonces admirable la sutileza de su entendimiento y la habilidad de su dialéctica.»

Se suceden los recuerdos encantadores de benevolencia y grávidos de ciencia. Aquí y allí, se adelantan, humanizados, nombres que ya pertenecen a la historia. Captamos la figura del general Roca, hombre de estado en el concepto cabal de la palabra. A través de los diálogos mantenidos con nuestro Montero, recogemos, en él, ideas altísimas sobre las funciones de la cosa pública y amplia comprensión de la belleza. Los dos amigos, en Florencia, leen, durante la noche, a Maquiavelo en una espléndida edición del año 1808 regalada por el duque Canevaro. Captamos la figura de Victorino de la Plaza con su «alegría triste» y su austera inteligencia de jurisconsulto chapado en los principios, para él eternos, del Derecho romano. «Toda su vida de estadista — dícenos Montero — se desenvuelve alrededor de este concepto: la Constitución ante todo y sobre todo.» Captamos la figura de

Miguel Cané, en un estudio magistral, quien persigue, por veces, lo imposible, en la misma aspiración que relampaguea en cierta estrofa de Goethe, y, por veces, se angustia de pesadumbre terrena, y, al desahogarse, nos transmite, en la palabra, la fiebre de las venas que infunde movimiento a la inteligencia y vuelo al espíritu.

El generoso pintor de « caracteres » contrasta a las « sombras, a las nubes, a las naves », en el devenir irreducible del tiempo, y nos brinda, en sus páginas, « nieves de antaño » cuajadas en copos inmutables.

Ahora se encuentra en Petersburgo. Una fecha fija su atención: es el aniversario de la muerte de Augusto Ballerini. Su corazón se va a Roma; allí se cita con el viejo amigo; allí consagra la memoria de Montaigne, huésped del Albergo dell' Orso. Luego se refugia en la Villa de Este, y, entre las sombras cupresinas, discurre con el pintor De Dominicis. Una frase lo abstrae a otra época: pasea con Aristóbulo del Valle, escucha las lecciones de Carlos Encina, reverencia el cadáver de Juan María Gutiérrez, allá en el lejano Buenos Aires, y, a pesar de la emoción que lo embargaba — compartida con Lucio López — recuerda sobre la mesa de trabajo, al lado del difunto, un libro abierto: *L'intelligence*, de Taine: « La última hora del sabio había sido de estudio. »

Ahora se encuentra en el Tigre bonaerense: « Una tristeza apasible cae con la lluvia lenta y monótona... Y en demanda de consuelo — agrega — evoco el recuerdo de viejas amistades, de nobles y amables sentimientos, de hechos y cosas que no fueron comunes y que alguna vez nos encantaron. »

Ángel de Estrada escribía — hace años — a Belisario J. Montero, y, al referirse a ciertos publicistas nuestros, así le aconsejaba: « Un escritor como usted, que los ha conocido, debiera intentar los retratos de todos: la juventud estudiosa, que tiene a su alcance obras fundamentales y notables como las de Ricardo Rojas, los vería en su intimidad como tipos desaparecidos de una raza en que el hombre era casi siempre más interesante que el artista. »

El consejo fué escuchado: poseemos la serie de retratos litera-

rios, desde el químico Perón hasta Miguel Cané, que forman uno de los más armoniosos « museos » de la cultura argentina.

La muerte le sorprende en la serena madurez de su inteligencia. Cayó como la oliva que, al caer, según el consolador pensamiento de Marco Aurelio, « parece bendecir la tierra que la ha producido y dar las gracias al árbol que la ha sustentado. »

Apercibamos el vaso de nuestra admiración para recoger el óleo espiritual de su obra, y aquellas páginas — las postreras de su ingenio — que dedicó a Nicolás Avellaneda.

Momentos antes de su muerte, pidió a sus familiares que el estudio — aun sin concluir — sobre el preclaro Presidente pasara a mis manos. Yo estaba, entonces, en Inglaterra, a punto de embarcarme con destino a Rusia, y recordaba, constantemente, a mi gran amigo, quien fué Enviado extraordinario y ministro plenipotenciario ante el gobierno del zar.

D. Marco M. Avellaneda entregóme — en nombre de los deudos de Montero — el precioso depósito. Huelga advertir que Avellaneda se asocia al homenaje tributado, con la publicación de dicha obra póstuma, a quien consagró su vida a la amistad (1).

Con emoción revisé el cartapacio que contiene el « retrato » de Nicolás Avellaneda. Entre un rimero de anotaciones surgen seis capítulos : piedras fundamentales de la obra proyectada. En ellos puede seguirse la existencia prodigiosa de aquel provinciano soñador, que sería el vigía de su época, desde las aulas universitarias de Córdoba hasta su última jornada, allá en el mar, cuando la muerte lo encumbró más alto que a los héroes de Byron — por él tan admirado — al infundirle con la majestad estética, corona

(1) No es inoportuno recordar el hondo afecto, cordial e intelectual, que Belisario J. Montero profesaba a Marco M. Avellaneda. Tengo a la vista una carta, fechada en Amberes el 21 de febrero de 1898, que aquél dirige a éste, inspirada en un discurso que nuestro Avellaneda pronuncia en la tumba de Tiburcio Padilla. El afecto, « un poco como de hermano mayor » — según la simpática expresión de Montero — se manifiesta también en la dedicatoria impresa que figura en la primera página del libro consagrado a Cané, y que así dice : « A Marco M. Avellaneda / Ingenio de eximia cultura / Cultivador de nobles amistades / Dedica estos recuerdos e impresiones / Belisario J. Montero. »

del gran escritor, la majestad del sufrimiento, corona del gran repúblico, que también consagró, en ese mismo mar, al prócer intelectual de Mayo.

Bien se nos alcanza las dificultades que ofrece la publicación. Es difícil vincular las notas al cuerpo principal : aquí y allí, en numerosas papeletas, pasean pensamientos, sugestiones de arte, juicios sobre la labor ajena (entre éstos, leí con visión trémula uno inspirado en mi propia obra). Pero, sea cuales fueren las involuntarias infidelidades que pudiésemos cometer, se vislumbra, airoso, el bronce de Avellaneda.

Estas páginas, compuestas en vísperas de la muerte, abren en Montero una luminosa perspectiva. Ha corrido agua bajo el puente. La verdad única, desde el punto de vista cristiano, contrasta a la verdad precaria... En sus labios hallaría, ahora, respuesta categórica la duda que angustió a Pilatos. ¿Qué mucho si escucha el diálogo que mantienen Ernesto Renan y Claudio Bernard, y, al retener el juicio de este último sobre el amor, engendrado como « consecuencia de la nutrición », no vacila en controvertirlo? Montero así contempla el amor : « Para nosotros los idealistas, como ficción alegórica, es el más bello mito de nuestra religión, y acaso de todas las religiones. El amor humano, considerado como causa y origen de nuestra existencia, es un hecho perfectamente natural, pero al mismo tiempo maravilloso, lleno de misterio, que en sí mismo es religión. »

La figura intelectual de Belisario J. Montero gana con el rerecuerdo que ha dejado en todos aquellos que tuvieron la dicha de conocerle.

Mediano de estatura, conservó hasta la vejez gallardía en los movimientos, y la blancura de los años, cuajada en su bigote y en su barba, contrastaba con la tez asombrosamente juvenil. Vestía con distinción ; en algún detalle del indumento — el chaleco o la corbata — gustaba poner cierto sello peculiar : era el hombre que venía de muy lejos, y que guardaba en su prestancia un no sé qué del ambiente de Roma, de Amberes o Petersburgo.

Y este hombre en apariencia escéptico, conocedor de miserias y grandezas, llegado a la edad que, como lógica defensa, el ser humano se torna huraño, indiferente, para ampararse contra las efusiones — buenas o malas — que desgarran el corazón, vivía, sin embargo, sin « vivir en sí mismo », como dice la copla, al perseguir el bien ajeno. Muchos fueron sus deudores. Le conozco rasgos, dignos del « varón justo » que cruza furtivamente a través del *Evangelio*, que no me atrevo a vocearlos por el temor de ser infiel a su memoria. Su sentido de caridad fué realmente cristiano.

En el Ministerio de Relaciones exteriores — hace muchos años — me vinculé a él. Yo era, entonces, un simple estudiante: no había publicado aún ni una línea Pero la amistad que él mantuvo con mi padre y los recuerdos de familia (frecuentó en su adolescencia a uno de mis bisabuelos, D. Baldomero García, nacido en el siglo XVIII) fueron las credenciales que me otorgaron su hidalga simpatía.

La relación circunstancial convirtióse con el tiempo en hondo y mutuo afecto. Lo veía, casi a diario, en la oficina ministerial; luego, en mi casa, en el recibo de los sábados.

Su palabra. armoniosa de timbre, en la mesura cordial e intelectual, intacta de apasionadas estridencias, descubrióme un vasto horizonte. Por él penetré, íntimamente, en nuestro pasado civil y estético. Su memoria prodigiosa complacíase en evocar al viejo Buenos Aires: Juan María Gutiérrez y Nicolás Avellaneda fueron para mí figuras familiares. Luego cruzaban Miguel Cané, Lucio López, el general Roca, el general Mansilla, y el grupo más joven, capitaneado por Darío, en pos de rumbos de belleza, allá en las veladas del Ateneo, cuyos contertulios fueron sus amigos de siempre: Leopoldo Díaz, Francisco Soto y Calvo, Ángel de Estrada.

Desde cualquier encrucijada del diálogo nos íbamos a Roma: que él alcanzó a conocer envuelta de atmósfera papal. Es difícil evocarla, actualmente, en su prístina gracia. ¡Con qué nostalgia paseaba Montero por la sociedad romana de hace medio siglo, recogida, íntegramente, bajo la sombra de San Pedro, allá en los

salones de los príncipes Colonna, Borghese, Barberini, Orsini! Esta misma impresión la he captado en otros de sus huéspedes de antaño; por ejemplo, D. Carlos Magalhaes de Azeredo, embajador del Brasil ante la Santa Sede, describíame, con palabra de poeta, a la ciudad que lo retuvo en su adolescencia: indemne, todavía, al contacto del «progreso» que tanto mal perpetra en la urbe milenaria.

Pensemos que en dichos recuerdos también se alza la sombra de la propia juventud con el necesario apotegma de que el «tiempo pasado fué mejor». Sea como fuere, ¡qué hechizo brindaban las reminiscencias de Montero! Llevábame a su casa, en el monte Esquilino, a la izquierda de Santa María Mayor, y, al recordarme a sus amigos ilustres (Matilde Serao, D'Annunzio, Mantegazza) no olvidaba decirme que fueron vecinos suyos, en otra vida, Virgilio y Propercio, y que en el monte Esquilino medraron los jardines de Mecenas.

Luego me aseguraba que el vino Frascati era rubio, cual ningún otro (el rubio del Veronés y del Ticiano) en el Capitán Fracasa, y que Barbudo y Moreno Carbonero perseguían en aquel cristal el ensueño dorado de sus pinceles.

Aquí asomaba, en el Círculo artístico, la figura adorable, en la primavera de su gloria, de Eleonora Duse, a quien Montero hizo conocer las comedias de Musset. Allí asomaba, en los salones de Moleschott, en la madurez inmortal de su genio, la figura de Ricardo Wagner.

Nos íbamos a Civitavecchia. Llevábamos como compañero de viaje al cónsul Stendhal. ¡Con qué ciencia cariñosa evocaba Montero a «su escritor»! Lo distinguía en los bailes del palacio Torlonia, en las tertulias de los Caetani, en la Villa Medicis, como huésped de Horacio Vernet, y oía, acaso indiscretamente, sus palabras en conciliábulos cardenalicios y aun en las «intimidades del palco del Apolo».

Nos íbamos a Tivoli. Llevábamos como compañero al viejo Montaigne, quien soltaba el raudal de su admiración ante las «trescientas fuentes» de la Villa de Este. ¡Con qué arte evocaba Mon-

tero, en esta Villa maravillosa, en uno de sus salones decorado por Zuccari, a Liszt que « conversaba con su piano », ante la ventana abierta, mientras « allá a lo lejos, al morir el horizonte, detrás de una línea caliginosa, se dibujaba vagamente la cúpula de Miguel Ángel ! »

Roma con sus grandes señores que « creen mucho en los santos y en los milagros y muy poco en Dios », con su atmósfera dorada y rósea, con sus recuerdos de eternidad y su presente amoroso de belleza ; Roma brindó a Montero los doce años más felices de su vida.

Jamás olvidaré una conversación que los dos mantuvimos con Ángel de Estrada, en casa de éste, allá en la calle Bolívar. El poeta de *Las tres Gracias*, que noveló la Roma del Renacimiento, y del *Triunfo de las rosas* que noveló la Roma contemporánea, exaltóse con pupila visionárea al conjuro de los recuerdos comunes. Y cuando oyó en boca de Montero la cálida apología inspirada en aquellos libros, el artista magnífico, solitario en su propio templo, con vehemencia juvenil, no exenta de melancolía, exclamaba : « Traigan Champagne, porque hoy es un día de fiesta : alguien aplaude mi obra ! »

Le sobraba razón a Estrada para complacerse con el juicio de Montero : tratábase de un escritor de su misma estirpe. Baste sólo un rasgo : nunca puso en venta sus producciones, costosamente editadas, porque juzgaba que ello traería desmedro a su ideal de artista.

Montero y Estrada se asocian en mi recuerdo con un común llamado del corazón y el pensamiento. Me place pensar que, desunidos en la existencia por el diverso rumbo de la fe, hallaron en la muerte la misma acogida con que se premia al varón justo. ¿Acaso no repitió Montero, en su postrer trance, la verdad pascaliana que él pone en los labios agónicos de Avellaneda ; aquella verdad que fué el verbo de Estrada : « ¡ Oh Dios mío, vos solamente habéis podido crear mi alma, y vos solamente en este momento de mi muerte podéis crearla de nuevo ! »

JORGE MAX ROHDE.

IX

FLORENCIO SANCHEZ

Por DORA CORTI

Al señor

JOSE A. ORIA, mi maestro.

El momento teatral

Florencio Sánchez figuró en nuestro panorama teatral desde 1903 a 1909. Singular momento de apasionado interés por el teatro, en que público, actores y autores anduvieron empeñados en darle forma a la escena nacional.

Nunca despertó nuestro teatro más seria atención ni más encomiable afán colectivo. El teatro estaba presente en el sentimiento, la actividad y la conversación de todos en Buenos Aires.

El arte dramático nacional venía de tiempo atrás, encauzado en dos corrientes muy distintas que no se disputaban público porque cada cual tenía el suyo.

Por un lado, el género grande, — drama y comedia — poco afortunado en muchos aspectos, saturado de sentimentalismo o sospechoso de falsificación, con el inevitable contagio de Echegaray, el autor español que entonces conmovía al grueso del público.

En 1887 don Martín Coronado hizo estrenar en la Opera su primer drama: *La rosa blanca*. La noble y respetada mentalidad del poeta, continuaba fiel a sus primeros ideales.

Mientras sus personajes se debatían aún en paroxismos románticos, habían soplado en literatura vientos muy distintos y andaba por el mundo cierta doctrina estética que era la negación de la suya.

Martín Coronado prolongaba su admiración por José Zorrilla, en la época en que André Antoine fundaba en París el *Théa-*

tre Libre y entre nosotros se había desencadenado el vendabal Rubendariano, como le llama García Mérou.

Estas dos cosas muy distintas entre sí, estaban todavía más alejadas de la estética de Coronado.

Este venía, efectivamente, de ese romanticismo zorrillesco que derramó generosamente sobre nuestro teatro en veinte años de labor constante y que dieron a conocer en Buenos Aires compañías españolas.

Son sus dramas de este tiempo: *Luz de luna y luz de incendio* en 1878, *Salvador* en 1885, *Cortar por lo más delgado,* en 1893, *Un soñador,* en 1896, y *Justicias de antaño,* en 1897.

Todo este teatro en verso o prosa lírica, tenía poca cosa de común con la vida contemporánea, y casi nada de real respecto de la sensibilidad argentina.

Una crónica de 1893 define a Coronado como «un poeta lírico, cuyos esfuerzos por iniciar la literatura dramática en nuestro país son laudables, pero acaso inútiles, porque en lo que lleva hecho no demuestra facultades para el teatro» (1).

Es injusto llamar inútil al esfuerzo de Coronado, porque no lo es ninguna tendencia sincera y honrada, pero, incuestionablemente, su obra no acusaba originalidad ni envergadura dramática.

En ese género se desenvuelven, con mucho menos valor, los dramas de don Francisco Fernández, quien supera lo previsible en materia de exageración romántica fuera de tiempo, aunque produjese algún drama gauchesco como *Solané* y sus temas fuesen nacionales o americanistas (2).

Coronado, como Granada, como Héctor Quesada, Luis F. Varela, Emilio Onrubia y David Peña, producían para el teatro y daban sus obras a compañías extranjeras.

El célebre Novelli estrenó *Vecchia dottrina*, de Emilio Onru-

(1) *La Quincena de Buenos Aires,* diciembre de 1893.

(2) Véase: Ricardo Rojas, *Un dramaturgo olvidado — Francisco Fernández.* Publicación del Instituto de Literatura Argentina.

bia, escrita en italiano; Salvini, en 1871, representaba *El ciego*, de Luis F. Varela. Héctor Quesada hizo estrenar una obra suya, *L'Irreparabile*. Todo este teatro no puede llamarse nacional, como no sea por la nacionalidad de los autores. El mismo Onrubia es autor de una obra de carácter político: *Lo que sobra y lo que falta*.

Había aquí en Buenos Aires un actor español al cual debemos agradecimiento, si no como actor, — que era bastante malo — por lo menos como divulgador de nuestro teatro. Su compañía, a la cual llamaba Frexas «de declamación española» (3), era de puertas abiertas para la producción local. Mariano Galé era un especialista en Echegaray, pero junto a *Amor salvaje, El gran galeoto, El estigma, Conflicto entre dos deberes*, figuraban en cartel los dramas sentimentales de Coronado, *Atahualpa*, de Nicolás Granada, obras del doctor Peña, y hasta alguna producción de don Abdón Arózteguy (4).

Este último autor cultivó el drama gauchesco y le dió un primo hermano a Moreira, el día que escribió *Julián Jiménez*, sólo que este nuevo héroe de pulpería no alcanzó el mismo prestigio popular, ni se enredó en tanta polémica de crítica posterior.

Otras compañías españolas, como las de María Tubau y Rosario Pino, dieron obras nacionales (5).

Todo este teatro *serio*, inmediatamente anterior a 1900, mira hacia Europa, sumiso y descolorido, sin unidad de esfuerzo, ni suficiencia característica, ni una figura acentuada de originalidad dramática. Junto a ese género corría, desde mucho tiempo atrás, la producción de la pequeña pieza de costumbres.

(3) *La Quincena*, septiembre 18 de 1893.

(4) *Personajes en América*, se anunciaba para la temporada de 1893.

Véase *La Quincena* de ese año.

(5) María Tubau dió *Las flores del muerto*, de Granada en 1893. —Rosario Pino estrenó más tarde *El doctor Morris*, de A. del Solar.

el sainete nacional, que estaba tan impregnado de localismo, como extranjero resultaba el otro género.

Desde *El amor de la estanciera, La acción de Maipú, Las bodas de Chivico y Pancha,* y algún otro ejemplar histórico, la pieza breve de costumbres reflejó nítidamente vida popular. *Un día de fiesta en Barracas,* modelo de fiesta criolla, data de 1836.

El sainete nacional se merece una historia; fué siempre un género definido, muy arraigado y de producción continua.

Cuando en España inventaron el género chico, lo acogimos aquí con gran entusiasmo, y por ese lado se volcaron las habilidades teatrales de más de un zarzuelista y sainetero nato de estas tierras.

Sánchez, que en su hora algo dió al género chico, opinaba de él lo que va a leerse: «Surgió un híbrido, y caso extraordinario de selección, surgió un híbrido de otro híbrido: de la zarzuela española.

Hacía furor el género chico. La ciudad se había verbenizado. Un empresario ingenioso pensó que nuestro lunfardo podía reemplazar con ventaja a los chulos y golfos sevillanos o madrileños y algunos escritores se encargaron de realizar la tarea... Y primero el lunfardo y luego el vigilante y luego el cartero y el lustrabotas y la modista y el masitero, sin olvidar por cierto al impagable cochero de plaza, todos los tipos característicos de la gran metrópoli fueron teatralizados y musicados en escenarios españoles» (6).

En ese género descolló don Nemesio Trejo, que surgió como payador de barrio y obtuvo consagración popular en un memorable escándalo que tuvo lugar en el *Pasatiempo,* teatro del impávido Mr. Forlet, y que debía ser desde 1889, junto con el *Alhambra,* el reducto del género chico en Buenos Aires.

A ese empresario francés se le ocurrió el 14 de julio de 1884, haciendo gala de una confianza conmovedora, apagar las luces

(6) *El teatro nacional* (conferencia). *Bambalinas,* Buenos Aires, 1911.

del salón para dar *La toma de la Bastilla*, en linterna mágica, cuando contaba con un público de borrasca (7).

Nemesio Trejo cantó en aquella ocasión, en medio de un escándalo sin precedentes, y aplacó a las fieras.

Poco después, y en el mismo escenario, se convertía en maestro del género chico nacional, autor de *El testamento ológrafo*, *Los políticos*, *La esquila*, *La fiesta de don Marcos*, y muchas otras piezas, casi en su mayoría con música de Francisco Payá, y representadas por compañías españolas del género, cuyos actores se acriollaban todo lo que les permitía el acento peninsular; eran ellas las de Juárez, Mesa, Orejón, Enrique Gil, Arsenio Perdiguero, entre las más importantes. Representaron las obras de Trejo, de Ocampo, de Ezequiel Soria, García Velloso, y otros cultores del género chico.

En todas estas obras, si bien calcadas sobre el modelo español, aparecía la vida nacional, la política nacional, y hasta los defectos nacionales, recurso perfectamente lícito, e ilustrativo en grado sumo. Modelos del género eran *Libertad de sufragio*, de Trejo, *Justicia criolla*, de Soria, y alguna otra. La producción era relativamente abundante. En 1900 triunfaba *El chiripá rojo*, de García Velloso.

Teníamos, pues, a fines del siglo, un género grande poco genuino y una tradición sainetera de viejo arraigo, que, ligada entonces al género chico español, estaba como él, en decadencia.

Algunas compañías hispano-criollas, más lo primero que lo último, dedicaban atención particular al teatro local. Es a partir de 1900 que ese aspecto del teatro cambia entre nosotros.

Ezequiel Soria, fué, en aquellos años, el más devoto creyente del teatro nacional. El organizó aquella memorable temporada de 1901, en que el complaciente Mariano Galé, bajo dirección artística de Soria, presentó al público de Buenos Aires

(7) Puede leerse el relato de esta incidencia en *La Nación* de Buenos Aires, 11 de noviembre de 1916, en el artículo necrológico de Trejo.

un cartel compuesto exclusivamente de producción local, pero fracasó a pesar de contar con obras de personajes muy conocidos (8).

Debe destacarse un hecho indiscutible: los actores genuinamente criollos que en 1901 integraban seis compañías en Buenos Aires, vinieron del teatro gaucho.

Desde que en 1886 los Podestá teatralizaron el novelón de Gutiérrez, había surgido esa cosa importante, discutida, polemizada, que se llama el drama gauchesco, que nació con aquellos intérpretes y se fué con ellos, pero tuvo — como ellos — influencia grande en esa época del teatro nacional.

«El teatro gauchesco nos dió actores y ésa es su gloria», dice Juan Pablo Echagüe.

Por cierto, no se parecían estos actores nacionales a los que conoció Sarmiento y admiró sin reservas: la Guevara y Casacuberta.

Los nuevos intérpretes eran rudimentarios y primitivos, más eficaces en la pantomima de pasión elemental que en el diálogo, con resabios del circo, buenos para representar aquellos episodios de facón y guitarra que se llamaron: *Juan Moreira*, *Juan Cuello*, *Hormiga Negra*, *Santos Vega*, *Julián Jiménez*, y después, *Juan Soldao* y *Cobarde!*

Es cierto que los actores progresaron, limaron sus aristas en una larga práctica del teatro que les enriqueció de experiencia y dineros, sin ir demasiado lejos en ambos sentidos.

Echagüe, que los veía sin pasión, dijo de ellos: «. . . Fueron hasta donde podían ir lógicamente: hasta la caracterización del compadrito porteño, producto del suburbio metropolitano, tocador de guitarra, cantor, dicharachero en su jeringoza lunfarda, valentón y diestro en la esgrima de daga. . . Algún tempe-

(8) Se dió *Ruy Blas*, traducida por el general Mitre; *Entre el fuego*, de Soria; *Luz de luna y de incendio*, de Coronado; pero poco después daban *Electra*, de Galdós; porque el público desertaba de manera harto desconsoladora para los autores nacionales.

ramento extraordinario para las obras de violencia apareció entre ellos; pero quedó siendo una fuerza ciega y elemental, pues por carencia de saber y afinación, no pudo elevarse a expresiones más altas y sutiles» (9).

El drama gauchesco venía marcado por ellos. La pantomima circense que les dió sus primeros éxitos, no era mucho más bárbara que el drama elemental que representaron después. De *Juan Moreira* nos viene ese museo de gauchos matones y rebeldes que tuvieron vida solamente en el circo o las tablas, porque eran una exageración de gustos populares.

Los Podestá-Scotti o los Anselmi, contaban con el público grueso y hasta con la gente culta que quería ver lo que aquello era. Los Petray se llevaron a Moreira a España.

Para Florencio Sánchez, a ellos debe su origen el teatro nacional. Pero les hace compartir esa gloria hipotética con las culpas de haber creado el drama bárbaro: ... «Quedaba erigido el teatro de la fechoría y el crimen como idea, y el mal gusto como forma... No quedó gaucho avieso y asesino y ladrón que no fuera glorificado en nuestra arena nacional» (10).

Esos intérpretes, buenos o malos, se adueñaron de la producción nacional de los dos géneros.

A ellos confió don Martiniano Leguizamón, en marzo de 1896, su drama *Calandria*, que representaba un enorme adelanto sobre Juan Moreira, por la humanidad del personaje y la calidad del autor. *Calandria* obtuvo un éxito que los Podestá reeditaron cuantas veces acudieron a ella en temporadas posteriores.

A ellos entregó García Velloso en 1901 su *Jesús Nazareno*, drama de aceptación extraordinaria, que no podemos explicarnos ahora si no por comparación con el teatro nacional de entonces. En él se acumulan puñaladas, tiros, un suicidio y hasta

(9) J. P. Echague, *Una época del teatro argentino*. Buenos Aires, 1926, pág. 18.
(10) Florencio Sanchez, Conferencia citada.

un incendio, que alternan en forma pintoresca con los quejumbrosos soliloquios de práctica.

A los Podestá, que se subdividían ya en compañías y hacían escuela, entregó Nicolás Granada su obra *¡Al campo!* y don Martín Coronado, seducido al fin por las compañías criollas, entregó aquella histórica *Piedra de escándalo*, piedra que marcó de fiesta la temporada de 1902.

En aquel año, Darío Niccodemi, que andaba por Buenos Aires y hacía crítica teatral en *El País*, bajo el seudónimo «Steel», elogió esos dramas con entusiasmo.

También en ese año fecundo se estrenó *Canción trágica*, de Roberto J. Payró, pieza de carácter histórico, inspirada en un episodio real cuyo relato escuchó el autor en las *tierras de Inti*.

Sánchez aparece en 1903. Cultiva simultáneamente los dos géneros y obtiene éxito inmediato.

Por entonces, el teatro en general y el teatro nacional particularmente, traían apasionado a todo Buenos Aires.

Los diarios adjudicaban sitio preferente a las cosas de la escena, divulgaban y analizaban sus problemas; en *El País* publicaron hacia 1905 una serie de artículos bajo el epígrafe: *Nuestra época y el teatro*, en que se transcribían problemas dramáticos dilucidados por conocidas firmas extranjeras.

Las memorias de Sarah Bernhardt iban en la primera plana de *El Tiempo*, el diario de Carlos Vega Belgrano, donde las noticias mundiales, la crónica teatral y las actividades obreras llenaban espacios semejantes, y a veces el de la crónica aventajaba a los otros.

Las actividades de B. Pérez Galdós o Joaquín Dicenta en España, eran seguidas con interés, sin dejar por eso de llenar buen espacio con promesas y esperanzas del teatro local, en las cuales vemos los nombres de Joaquín de Vedia (11), Bosch, Laferrere, García Velloso, Peña, Payró y Florencio Sánchez.

(11) Anunciaban *Gringoire*, de J. de Vedia. *El País* y *El Tiempo*, así como *La Nación* y *La Prensa*, de 1903, 1904, 1905, son un barómetro infalible de aquella atmósfera.

Entonces los concursos teatrales eran cosa seria, en que el público llevaba tanta parte como el autor o la compañía, y discutía con pasión los resultados, para no perder nuestra costumbre de no ponernos nunca de acuerdo en nada, que es costumbre vieja y prestigiosa.

Dijimos ya que la producción local merecía atención particular, hecho tanto más destacable, cuanto cabe tener en cuenta que figuras mundialmente célebres — Sarah Bernhardt, Novelli, Coquelin, Zaccone, Antoine, la Hading —, divulgaban entre nosotros un repertorio amplio, de valores internacionales, y las compañías españolas que en Buenos Aires estaban como en su casa, venían con las carteleras más variadas y heterogéneas que imaginarse pueda.

Ellas daban *La Hechicera*, de Sardou, junto a *Quo vadis?*, una traducción de *Ces messieurs* de Ancey, junto con Echegaray, *Los misterios de París*, y traducciones de Rovetta o Sudermann.

Al mismo tiempo, en el *Apolo* o *La Comedia*, los Podestá llenaban su teatro con *La piedra de escándalo* y *La trilla*, y en los entreactos de las zarzuelitas de Trejo, un grupo de niños bailaba el pericón nacional en escena (12).

Entonces, un estreno era un acontecimiento digno de atención general; y sobre todo, había por aquellos años un grupo de escritores y otro de críticos, que se encargaron de darle jerarquía al movimiento.

Coincidieron con Sánchez, Gregorio de Laferrère, Roberto J. Payró, Jiménez Pastor, David Peña ,J. León Pagano, y otros que ya hemos nombrado, en producción numerosa y varia.

En *El País* y *La Nación*, la crítica estaba representada por dos hombres de criterio autorizado :Jean Paul y Frexas.

Echagüe, que reunió después sus crónicas en varios volúmenes, dice de aquella producción: «Están ciertamente comprendidos en el fárrago obras que el porvenir recordará. Pero me

(12) Véase *El Tiempo*, enero 2 de 1905.

parece que su importancia reside sobre todo en la cantidad y la variedad; un poco también en el soplo idealista que impulsa el movimiento. Es aquél un hervidero de fuerzas que pugnan por manifestarse en formas de arte superior»... y agrega que es «el más vasto y fecundo esfuerzo colectivo que el teatro nacional haya hecho hasta el presente hacia la verdad y la belleza» (13).

A este período le llama Méndez Calzada: «la época romántica de nuestros autores» (14).

Y bien; sobre esa época fecunda se destaca de manera indiscutible la figura de Florencio Sánchez, que encontró perfilados los elementos dramáticos y creada una atmósfera de simpatía entusiasta en torno a ese arte.

Se inició con una comedia de ambiente rústico, gauchesco, y en ese género creó algo nuevo, mejor dicho, verdadero.

Para ubicarle sobre el panorama teatral que corresponde a su aparición, hemos de volvernos a las palabras con que él mismo se juzgó y juzgó su época, en una conferencia leída en Montevideo y publicada en Buenos Aires en 1921 (15).

«Juan Moreira — dice — despertaba los instintos regresivos adormecidos en el alma popular... Martín Fierro y Santos Vega fueron puestos a contribución, desnaturalizada, por supuesto, la índole moral y artística de ambas obras... Escribir para el teatro comenzó a ser un «modus vivendi». Como se pagaba poco se producía mucho. Y malo. Se escribían costumbres desconocidas. Un rancho de paja y terrón por decorado, por lenguaje característico unos cuantos «canejos» y «ahijunas» cuando

(13) J. P. Echagüe, *Una época del teatro argentino*. Buenos Aires, 1926, págs. 20-21. Otras críticas de Echagüe referentes a esta época se encuentran en volúmenes titulados *Puntos de vista*, *Prosa de combate*, *Teatro Argentino*.

(14) E. Méndez Calzada, *El hombre que silba y aplaude*. Buenos Aires, 1927.

(15) Florencio Sánchez, *El teatro nacional*. *Bambalinas*, enero de 1921.

no expresiones de la jerga lunfarda porteña, con pasiones y sentimientos de importación teatral. Con esos elementos se fabricaba una obra teatral. El público, a falta de cosa mejor y más verídica, amparaba y protegía esos bodrios con estimulante complacencia.»

«M'hijo el dotor», reflejando costumbres vividas produjo una revolución. Su éxito estrepitoso se debe a la verdad y la sinceridad con que fué escrita la obra. El público lo comprendió así y compensó mi labor con las ovaciones más grandes que haya recibido en mi carrera artística.»

Termina con estas palabras en que no hay huellas de afectación humilde: «Denme verdad como esa y las aplaudiré».

Ciertamente, el gaucho primitivo de los Podestá, que proliferó en tanto dramón de fechoría, no era otra cosa que una mentira, tolerada sólo porque el gauchismo despertaba entonces simpatía general. Junto a esa caricatura brutal del gaucho, estaba el otro, el de los moldes románticos españoles, o el que si no había leído a Echegaray, por lo menos lo parecía.

Y los personajes populares del género chico nacional estaban todavía demasiado apegados al género chico español y con muy poca categoría artística en aquel momento.

Sánchez, de pronto, nos dió vida real y de la nuestra, la que andaba y bullía por campos y calles en aquel entonces.

Con ella creó dramas, creó comedias, creó sainetes.

Empezó el público a reconocerse, o a reconocer al vecino en las obras así creadas, no porque le diera él grandes caracteres, o caracteres muy acusados, sino porque le daba un cuadro muy movido y feliz de cosas de la tierra, sin exageración ni deformación.

Dice Ricardo Rojas: «Sus tipos, su lenguaje, sus escenas, venían elaborándose desde muchos años atrás. Raro es el tipo de Sánchez cuyo antepasado no esté en los sainetes de hace veinte años o en la literatura criolla del siglo anterior.»

«La escena del matadero descripta por Echeverría le preludia, el argumento gaucho contado por Hernández le anuncia, los ti-

pos criollos creados por Gutiérrez le hacen presentir, los diálogos cosmopolitas referidos por Fray Mocho le dan el instrumento elaborado, de modo que escenas, argumentos, tipos y coloquios vienen a confluir en él» (16).

Florencio Sánchez tomó todo eso de la vida, en sus andanzas por ciudades, pueblos y campañas de Argentina y Uruguay, cuando recogía esa experiencia vasta en las cosas del pueblo — buenas o malas — cuyo proceso hizo alguna vez en páginas de combate (17).

Allí recogió también ese conocimiento ajustado del lenguaje campesino, que dejó de ser cosa arbitraria o convencional, cuando hablaron en el teatro los paisanos de Sánchez.

En 1905, cuando se estrenó *Barranca abajo*, decía *El País* del 27 de abril:

«Se dice generalmente, y hasta habíamos llegado a creerlo, que el público estaba harto de paisanos, de gauchos y criolladas. Anoche Sánchez ha demostrado que no es el género el que aburre, sino la falta de maestría o de talento en los que lo manosean sin dominarlo.»

Esa no fué la única verdad de Sánchez. Otra igualmente genuina campeaba en sus sainetes y en sus obras del suburbio. Era tan patente y tuvo tanto éxito, que después de él, el suburbio y el bajo fondo desfilaron íntegros por la escena nacional, así como su *Gringa* trajo un *Gringo* y hasta una *Gringada* (18).

Florencio Sánchez surge, pues, en nuestra escena, como un valor netamente nacional. Debió extrañarle a él, que opinaba sobre la expresión *teatro nacional*, para decir: «Esto de teatro nacional, señores míos, es una brillante sofisticación. El teatro no tiene bandera. Es universal, es humano... Teatro regio-

(16) RICARDO ROJAS, *El teatro de Florencio Sánchez*, en *Nosotros*, tomo V, abril, 1911.

(17) *Las cartas de un flojo* y *El caudillaje criminal*.

(18) *El gringo*, es de OTTO M. CIONE. *La gringada*, es de QUEIROLO.

nal argentino, sería la definición exacta, justa y modesta de nuestra producción escénica y hacer teatro en el amplio y verdadero concepto, la aspiración individual de quienes sientan inclinaciones por esa forma de exteriorizar el pensamiento» (19).

Veremos en el análisis de sus obras, cómo alcanzó a concretar esa confesada aspiración, en una de sus obras de carácter regional; porque él, disidente con el nacionalismo, estaba en arte profunda e indisolublemente ligado a su medio, por la índole particular de su talento.

(19) Florencio Sánchez, Conferencia citada.

SU CULTURA

La cultura de Florencio Sánchez ha servido a detractores y amigos como arma de combate. Los partidarios de otro teatro y de otras ideas, le llamaron inculto y le acusaron de pervertir, o poco menos, el gusto público.

De él dice Juan Agustín García: «Sánchez, citado siempre como un maestro, fué de un mal gusto impecable. Carecía de estilo y su falta de cultura sólo es igualada por lo vano de sus personajes . . . Pero despierta la misma emoción de la crónica brutal de algún episodio de la vida que es preferible ignorar» (1).

Cejador y Frauca, en un inefable estilo de diccionario abreviado, se atrevió a definirle con soltura en estas palabras: «No tuvo estudios ni aprendió a escribir, fué periodista y leyó poco y mal. Su teatro es de tesis, de ideas anárquicas e inmorales, destructoras de la familia» (2).

Y Carlos Roxlo, que no quiere significar precisamente lo mismo que Cejador, dice: «Nuestro dramaturgo no sabe escribir, no tuvo tiempo para estudiar, no fué un doctor en letras como Samuel Blixen. Es un instinto, un gran instinto, un instinto con muchos ojos y muchas orejas . . . » (3).

Los amigos que lo defendieron apasionadamente hablaron de su intuición de dramaturgo, para depreciar el valor crítico de la palabra cultura aplicada al teatro de Sánchez. «Poseía naturalmente las facultades esenciales del autor dramático» (4),

(1) Juan Agustin Garcia, *Sobre el teatro nacional y otros artículos y fragmentos*. Buenos Aires, 1921, pág. 17.

(2) Cejador y Frauca, *Historia de la lengua y literatura castellanas*, tomo XII, pág. 96.

(3) Carlos Roxlo, *Historia crítica de la literatura uruguaya*, página 328.

(4) Introducción a *Barranca abajo.—Los muertos, La cultura argentina*. Buenos Aires, 1916, pág. 20.

dice Martínez Cuitiño. Opusieron la *intuición a la cultura* para la defensa apasionada, sin recordar el carácter genial de otros grandes intuitivos del teatro, que tampoco tenían lo que se llama una cultura y no deben compararse a Sánchez. Pero, ¿por qué no abandonar el tono de polémica y analizar, en función de estética teatral, el alcance de la cultura y la intuición de este dramaturgo nuestro?

Florencio Sánchez es un heredero de Médan. Su manera literaria está empapada de naturalismo en los recursos y en los efectos. Teñido de rojo en ideología, las fuentes del naturalismo debieron serle tan familiares como los catecismos liberales de fines del siglo. El naturalismo en arte, pariente próximo del positivismo en filosofía, del socialismo en política y de las teorías de evolución en las ciencias, forma con todo ello un complejo que daba cierto carácter al tipo mental de sus cultores de fines del siglo. Es cierto que Sánchez no hizo estudios serios de ninguna clase, pero se formó entre esas ideas. Había adquirido sus conocimientos en redacciones y cenáculos, a lo largo de la cruda experiencia de su vida. Estuvo en contacto con el fervor científico-social del liberalismo, que divulgaban las publicaciones de Sempere. Localizaba su respeto por la ciencia en su fervorosa admiración por las teorías de Ameghino. Leía y hablaba francés e italiano, de modo que el naturalismo en sus fuentes originales estaba a su alcance. No fué nunca hombre de lecturas clásicas.

Su ética y su místico culto por las fuerzas vitales denuncian a Nietzche. En teatro, que era su natural vehículo expresivo, admiraba a Ibsen, cuya *Hedda Gabler* le impresionó con fuerza, a pesar de que no ha dejado huellass en él. Le admiraba sobre todo, a través de las interpretaciones de Zaccone. Leía a Bracco, a Turgueneff, le alucinó Rovetta en el problema de *Le due coscienze,* y Hauptman en *I tessitori*; conocía el teatro de Sudermann, sobre todo por las sombrías y desencantadas escenas de *L'honneur* y *Magda;* volcó sus entusiasmos en la nueva estética de maestros y discípulos del movimiento natu-

ralista, que hicieron triunfar en París las escenas de vanguardia y el repertorio del Teatro Libre. Esa nueva estética teatral estaba dentro de su campo y respondía a sus convicciones, a su sentimental tendencia demoledora, a su complacencia casi pueril por el detalle crudo que asusta a los públicos. Del repertorio del nuevo teatro prefería a Mirbeau, por *Mauvais Bergers* y *Les affaires sont les affaires*, sobre todo la primera pieza, cuya prédica social había de cautivarle. De ella llevó, muchos días, un ejemplar bajo el brazo, verdadero devocionario de sus ideales humanos. De las huellas que en él dejó el naturalismo, nos hablan todas sus piezas sin excepción. Sus recursos, los resortes de la acción, sus gentes, sus escenarios, vienen del teatro naturalista, sobre todo, ya lo hemos dicho, a través de Francia.

Pero, ¿cómo era esta nueva atmósfera teatral? Como toda escuela que surge, tuvo que derribar en escena los ídolos viejos. Era, pues, revolucionaria e iconoclasta. Un nuevo título para la admiración de Florencio Sánchez.

Había triunfado en la novela cuando abordó el teatro, y desde las primeras tentativas de Zola, infortunadas a fuer de mediocres, desterró la inveterada farsa de intriguilla, los artificiosos efectos, la volatinería sentimental y la trama arbitraria, es decir, todo aquello que constituía la herencia de Scribe. Se exigía vida sobre la escena. Pero el pontífice del naturalismo debió limitarse a pedir un Mesías para una empresa que no era la suya. Ese Mesías fué, tal vez sin saberlo él mismo, Henri Becque, el áspero creador de *La parisienne* y *Les corbeaux*. El Mesías no cumplió estrictamente el programa de su profeta, pero creó una estética en cuyas fuentes abrevaron los entusiastas cultores de la *Comédie rosse*. Zola había pedido para el drama su soñada concepción de la novela, y en su minuciosa y ajustada observación de la vida se fundaba el nuevo teatro. Hartos de la estupidez estereotipada del *vaudeville* y la pirotecnia artificiosa de Scribe, fueron a buscar humana esencia y naturalidad, cuadros de vida transportados a escena como tales.

gentes y cosas de todos los días, en su ambiente real, no como títeres de la intriga, cuyos hilos mueve la amable complacencia de un servidor de públicos intrascendentes. Y al detallar la intimidad de la vida, no olvidaron lo desagradable. Hacia 1887, en París, André Antoine — empleado de la compañía del gas, actor, director y empresario —, imponía la nueva estética. Este hombre de empresa, que no poseía ciertamente gran cultura, tenía en cambio ideas. Y puede jactarse de haber tenido una idea feliz, lo que ya es mucho, pero puede también jactarse de haberla realizado casi sin recursos, lo que ya supera nuestro moderno concepto de la verosimilitud. Fué el Teatro Libre fundado por Antoine, escena de vanguardia libre por el espíritu y el bautismo, que soslayaba la censura con su sistema de subscriptores, quien se convirtió en palestra de la renovación teatral, familiarizó primero al público con Turgueneff, Tolstoi, Verga, Strindberg, Bjoernson, el desmesurado Ibsen, hizo suya muy luego la despiadada doctrina de Médan y convirtió la *comédie rosse,* el más acabado fruto del teatro naturalista, pieza-tipo, caracterizada y singular, en su bandera de guerra (5). Esa fué la producción teatral que Antoine paseó por los escenarios de Europa y América, sin excluir los nuestros, en una temporada en que al escuchar *M'hijo el dotor*, de Florencio Sánchez, dijo a V. di Nápoli-Vita y a Faustino da Rosa, sus acompañantes: «Es un trabajo que parece escrito para mi teatro, con una sinceridad de intenciones y una simplicidad de medios admirables; casi siento ganas de representar su traducción en París» (6). ¿Cuánto había de comprensión auténtica en las palabras de Antoine? Es difícil aclararlo, pero el hecho no pierde

(5) ... «Aux sources mêmes de la vie, les auteurs puisent la moralité de leurs œuvres. Tant pis pour la morale si cette moralité est inmorale. La vie est ainsi faite et le théâtre doit etre —non un amusement— mais l'image de la vie».

— A. Thalasso, *Le Théâtre Libre,* París, 1909, pág. 69.

(6) Véase: V. di Napoli-Vita, *En la frontera. Nosotros,* tomo II, enero-febrero de 1908.

sugestión. Si Antoine llevó una copia de la obra, se olvidó de ella, como dice el testigo del hecho, pero también es cierto que en lugar de una fórmula de cortés elogio, encontró el medio de expresar que parecía «escrita para su teatro». Véase si no era la fiel documentación naturalista la cualidad máxima de Sánchez, en quien la observación se traduce inmediatamente en pintura, sin perder detalle, y sin perder de vista, antes que nada, el aspecto plástico del teatro, que en él es un sexto sentido. No hay uno solo de sus críticos que haya podido negar esta cualidad suya. Su teatro quiere ser imagen de la vida; y de la vida toma esa simplicidad de medios expresivos que habla de cosa examinada, vivida. A ésto quiere referirse Roxlo cuando habla de las muchas orejas y ojos de su instinto. Roberto Giusti dice de él: «Tenía de la vida una visión, si bien ni vasta ni profunda, muy clara; no se le escapaba el rasgo típico o que resume una escena» (7). Y tampoco él perdonaba un detalle desagradable o una crudeza. El mismo se refiere a la vida real que cobran las gentes de sus obras, cuando analiza su situación dentro del teatro nacional. Ve su propio mérito en la creación verídica de gentes y costumbres, que opusieron su realismo a la deformación grotesca del otro teatro.

Recordemos sus palabras del discurso sobre el teatro nacional, que ya hemos citado. El no va a perdonar detalle para darnos sensación de vida. Aunque nos choque algún caso o alguna palabra. Esta convicción suya, nos recuerda unas palabras de Jules Marsan, vertidas al analizar la fórmula teatral del naturalismo: ... «Pour imposer au public une conception d'art vraiment nouvelle, une certaine brutalité est efficace» (8).

Su visión de la vida va a volcarse, sincera e íntegra en su teatro. Es, simplemente, la vida que él vió.

(7) R. Giusti, *Florencio Sánchez. Su vida y su obra*. Buenos Aires, 1920, pág. 86.
(8) Jules Marsan, *Théâtre d'hier et d'aujourd'hui*, París, 1926, página 120.

Cierto que esa visión ajustada de la realidad no era integral. El teatro naturalista limitaba su campo a un sector de humanidad: aquél de los oprimidos, a quienes era necesario defender, y el de los opresores, a quienes era necesario anatematizar. Así se mueven los dramas de Sánchez en el círculo sombrío de *La pobre gente*, desvirtuada por el error social, o en la dorada apariencia de la medianía social, que vapuleó a conciencia en *Nuestros hijos* y *El pasado*.

Es que el naturalismo se hacía de pequeñas verdades, pero sin ninguna verdad integral; porque el detallismo analítico y exasperante al fin, dió en la defectuosa trituración de la vida, que es el pecado original de todo el movimiento, que reduce su campo visual a la crónica de la hampa, de la miseria y el vicio, o de los anales patológicos, que en eso vino a parar aquella atmósfera de ilusiones científicas del positivismo cuando se metió en el teatro. Cuerdamente, no puede reprocharse el pesimismo cuando es cosa sincera. El pesimismo de los autores del Teatro Libre comenzó por ser real y sentido, pero degeneró muy luego en feria de carátulas de cartón, o simple bandera de guerra. Inspirado por la contemplación de la vida, destiló amargura en la áspera pintura de los caracteres, sin grandilocuencias románticas, sin elegantes filosofías, sin bondades integrales. Los hombres no son ni buenos ni malos. Son una cosa y otra, más lo último que lo primero; afirma la nueva escuela. Y bien, todos nos damos cuenta de que no somos ángeles. Pero tampoco somos abominables demonios. Y la obra dramática no debe convertirse en instrumento de combate ideológico. Autores hay, en esta escuela, que producen la impresión de que si el mundo no fuera tan malo como ellos le pintan, lo desearían así, para tener el gusto de demolerlo.

El pesimismo de Sánchez tenía el mismo origen. Hubiera querido destruir el estado social. Pero ha nacido sinceramente de su experiencia, que fué amarga, y de la vida que vió, que no fué la más bella. Y en su creación teatral, tiene a veces honda sugestión de belleza, como en *Barranca abajo*. Sus postulados

suelen no ser originales, porque comprenden los dolorosos problemas agitados en las alharacas naturalistas: los pobres, envilecidos por la misma miseria que les ahoga, con el espíritu en bancarrota, en *Canillita, La pobre gente, El desalojo, Un buen negocio, Marta Gruni.* Los débiles, alcanzados por una falla de carácter que les anula, en *Los muertos, Moneda falsa, En familia;* los ricos, los «burgueses», más esclavos todavía, y más falseados por el prejuicio y las convenciones, en *Nuestros hijos* y *El pasado.* Cada personaje tiene su destino hecho en los imperativos de su instinto y en las debilidades de su voluntad.

La vida, la vida que inspiró apologías a Zola, y que provocaba en Sánchez una exaltación casi mística, llenó de ideales biológicos obras como *Los derechos de la salud,* y dejó huellas en páginas de *M'hijo el dotor* y *La gringa.*

Dentro del teatro español de su tiempo, podía encontrar ambientes y problemas parecidos, en *Juan José* y *El señor feudal,* de Joaquín Dicenta. El primero de estos dramas fué representado por Rosario Pino en Buenos Aires. Otras compañías lo repitieron. Pablo Podestá, un actor nuestro que parecía hecho para el teatro naturalista, se lució en las dos obras, en la temporada de 1909. Las pasiones elementales, las fatalidades económicas, el mundillo de pequeñas almas, los conflictos de clases, guardan paralelismo con la gente de Sánchez y sus problemas.

Todos estos elementos se los trajo su formación mental. Pero Sánchez no es un imitador vulgar. Es un representante americano de la escuela, que estaba especialmente organizado para ello. Demasiado intuitivo para imitar nada en forma completa, con gran sentido plástico del teatro y del diálogo, llevaba en sí, tal vez sin clara conciencia de ello, algo del fenómeno dramático primordial, aquello que llama Nietzsche la «Irrésistible impulsion à se métamorphoser soi-même, à vivre et agir par d'autres corps et d'autres âmes» (9).

(9) F. Nietzsche, *L'Origine de la tragédie.* París, 1906, p. 80.

Germen oscuro, no floreció plenamente, porque lo contrarrestaba su falta de perspectivas sobre la existencia humana, su incapacidad para profundizar, para ir más allá de la realidad menuda y visible de los seres.

Joaquín de Vedia, que está autorizado para saberlo, ha dicho de Florencio Sánchez: «Hace teatro simple, espontánea, insensiblemente, porque comenzó a hacerlo, porque ha de seguir haciéndolo, porque si algún día no lo quiere ya, *le saldrá* siempre teatro todo lo que haga» (10).

Esa impresión de espontaneidad produce gran parte de su forma teatral, ágil y segura, rica en recursos de aquellos que no dan la impresión de artificio. En el análisis de su obra, encontraremos muchos de esos toques hábiles de dramaturgo auténtico. No es esa su única cualidad netamente teatral. El diálogo naturalísimo es propio y ajustado siempre a la realidad, si excluímos los devaneos filosóficos de *Nuestros hijos* y *Los derechos de la salud*.

De su labor periodística sabemos que comenzó por escribir crónicas policiales en diálogo. Buen ejercicio, sin duda, para quien dramatizó más tarde gran parte de la crónica policial, y que revela su facilidad para teatralizar situaciones. Su diálogo, tajante y colorido no necesitaba de muchas palabras, porque en las menos posibles define una situación. No necesitan sus personajes hacer discursos. Es muy natural, porque no son gentes que pudieran ni pensaran hacerlo. Sánchez mismo no era capaz de ello, y cuando lo intenta no está en su cuerda. Conoce bien lo que pinta y no lo embellece nunca. Cuando comenzó a pensar en un teatro literario, a cuidar la expresión, que hasta entonces había surgido espontánea de sus naturales fuentes, Sánchez, decimos, malogró su mejor arma.

Sus últimas obras largas: *El pasado*, *Nuestros hijos*, *Los derechos de la salud*, partes de *Un buen negocio*, producidas en el lapso

(10) Joaquín de Vedia, *Florencio Sánchez*. *Nosotros*, tomo 5, mayo, 1911, pág. 70.

que va de 1906 a 1909, adolecen de esa falta. A los personajes todos, les aqueja una singular manía de disertar. Casi podría creerse en una exasperante resurrección de la tirada, sobre todo en los soliloquios de Roberto, en *Los derechos de la salud,* llevados a cabo con la mansa complicidad del médico, doctor Ramos. El diálogo pierde lógica. Se rompe la transición de posiciones en los personajes, y es uno sólo que habla, mejor dicho, escribe. Y muy mal. Por lo menos, con falsedad, y con un pertinaz sonido a hueco. Estuvo malograda esta tentativa de Sánchez empeñado en demostrar su cultura. Ni conocía el ambiente, ni podía crear vida a base de discursos. Y no es que el diálogo debe ser conciso para ser forzosamente real. Zoilo se queja en determinada ocasión, abre válvulas a su querella con el destino, y es magnífica su elocuencia sencilla, verídica, de auténtico dolor, con que lo hace. Alguién llamó *hablado* al diálogo de Sánchez. Esa es su vitalidad. Vázquez Cey agrega: «Dijérase que pensaba en diálogo, tanto es la rapidez y diafanidad de su lenguaje» (11).

No se busquen en él sutilezas de pensamiento, teatro cerebral, decoración estilística, Sánchez habló por labios de un área reducida de gentes. Habló como hablan ellas, en la estanzuela del interior, en los patios de los conventillos, en las calles de arrabal o en el café hampón de la ribera. Sus palabras son de fidelidad mimética y son tal vez el lenguaje usual del autor.

Ni siquiera quitó el detalle insignificante y de mal gusto.

Fiel en *Barranca abajo*, obra del campo, en donde Martiniana, heredera legítima del viejo Vizcacha, tiene la misma moral y el mismo lenguaje; fiel en *La pobre gente*, o *En familia*, obras de la ciudad miserable, fiel hasta ser hiriente en algunos sainetes, se caricaturiza en las últimas obras, donde abordó sin éxito otro ambiente y otro género. Ambiente de complejo urbanismo, de hondura psicológica, de muchos planos y varias fa-

(11) Arturo Vazquez Cey, *Florencio Sánchez y el teatro argentino*. Buenos Aires, 1929.

cetas, que por ser complejo, debía serlo también en palabras, y aquí confundió el lenguaje de ágil sugestión ideológica y sentimental, con literatura declamatoria generosamente condimentada de problemática social. Hay un hecho evidente en la vida popular, y es esa habilidad para traducir en una frase, la subconciente actitud filosófica de los hombres del pueblo, que no se traduce nunca en concreción conceptual, sino más bien en convicción sentimental, que se vuelca en una frase. Sánchez encontró muchas de esas frases, felices en su elemental filosofía, y que en boca de sus personajes cobran singular eficacia.

Dice *Moneda falsa*: «¡Pucha cómo somos!» cuando está «aburrido», que es otro hallazgo. De lo que está cansado el pobre es de la vida canallesca. También está «aburrido» Eduardo, el haragán consuetudinario de *En familia*. Así dice también Zoilo en su lenguaje, refiriéndose a sí mismo: «¡Está bien sogueao el güey viejo!» y hay muchas cosas en la exclamación, como hay muchas en esta otra: «¡Amalaya fuese tan fácil vivir como morir! ...». Pero en sus últimas obras, los personajes filosofan ya con conciencia, desgraciadamente, y en ampuloso y metafórico modo. Por más que Sánchez lo crea, la gente culta no habla así.

El señor Díaz, de *Nuestros hijos*, toca los límites conmovedores de la majadería, pero Roberto, de *Los derechos de la salud*, exaspera. En la primera obra hay un diálogo entre padre e hijo, en que el primero habla del instinto intorturado que no se miente, y su hijo exclama: «¡Basta, papá! No continúes, no declames más!», con evidente alivio de los espectadores, aunque el autor no le dé la razón al muchacho. Desde el primer acto, el señor Díaz declama impunemente. En la segunda de las obras citadas, Roberto, en conversación con el médico de su mujer moribunda, expone, con una adjetivación cargante, sus teorías vitales saturadas de puntos suspensivos:

...«¡Qué injusticia! ... ¡Qué injusticia! ... ¡Qué injuria el aniquilamiento de esa vida grávida de la eterna potencia! ... ¡Qué dolor! ... Sin embargo yo estaba sano, ¿me entiendes?,

sano, incontaminado, subsistía el viejo tronco arraigado en el mismo corazón de la tierra y sus venas comenzaron a hincharse, a hincharse, y la desolación de aquella derrota a animarse con la alegría de las verdes reventazones»... (Este último, sobre todo, es particularmente inaguantable). Y continúa: «¡Oh! ¡La salud! ¡La salud! Madre egoísta del instinto creador, nos traza la ruta luminosa e inmutable, y por ella va la caravana de peregrinos en lo eterno, y va, y va, y marcha, y marcha, y marcha sin detenerse un instante, sin volver los ojos una sola vez; sordos los oídos al clamor angustioso de los retardados y los exhaustos que va dejando en el camino que nunca se vuelve a recorrer...». Dejémosla marchar. Roberto tiene para rato. Cuando al final de su discurso pregunta a Ramos: «Y ahora dime, dime con franqueza, ¿qué piensas de mí?». El otro contesta: «¡Hombre... Pienso que eres un ingenuo!». Debió decir un ingenuo profesor de retórica. Ese lenguaje es falso, y toca al ridículo. Bien lejos está de aquél otro idioma eficaz de sus gentes sencillas, que si está en desacuerdo a veces con el buen gusto y la gramática, está siempre de acuerdo con la índole del personaje. Ya hemos dicho que su área humana es reducida. Sus intentos por salir de ella contrarrestaron su particular naturaleza dramática. La índole del talento de Sánchez le hacía particularmente apto para pintar un ambiente. Cuando hablan esos seres que él ha visto y oído, nada es más natural ni más justificado. A veces, demasiado natural, porque Sánchez no tuvo un gusto depurado. Juan Agustín García, que encuentra *mesurado* a Sarmiento, tal vez le perdonaría a Sánchez su naturalismo, pero no le puede perdonar su lenguaje realista. Le acusa de haber querido mostrar elegancia y fineza en alguna escena de *Los muertos*, entre Amelia y Julián, y de haber mostrado sólo la brutal guaranguería del calavera. No es creíble. No se puede suponer que Sánchez haya pretendido otra cosa que mostrar uno de tantos aspectos de sus miserables personajes. Dice el mismo crítico que: «eso no es idioma». Es el dialecto

más vulgar e inferior, usado sin reflexión» (12). Tal vez. Pero es el lenguaje adecuado a sus entes teatrales. Es lo malo del naturalismo.

La sociedad no es muy buena. En la apasionada crítica de Paul Groussac a Emilio Zola, hemos leído estas palabras: «Conforme a la poética naturalista, el héroe tendrá que rozarse con las peores comparsas del drama: hombres de presa y mujeres de empresa.» ¿Puede hablar esa gente como personajes de salón? ¿Puede olvidárseles en arte, como gentes «fuera de la literatura» como dice García, especies de *intocables* del arte? No sé con qué derecho.

Lo cierto es que a las dotes de observador de Florencio Sánchez, que transporta sus materiales de la vida al teatro, que quiere ser su imagen, debemos la obra plena y lograda de sus sainetes, modelos del género, con el interés y la naturalidad de las cosas vivas, llenos de color y animación, con sus tipos pintorescos, que define en una frase, un trazo, un ademán. Surgidos del ambiente picaresco, elevados algunos a la dignidad artística, como *Moneda falsa*, marcan un momento importante y definitivo para la historia del sainete nacional. A esas cualidades debemos también los cuadros y figuras típicas de sus obras camperas o de gentes del suburbio.

Seres que hablan su lenguaje, sin tiradas grandilocuentes ni filosofículas al uso de espectadores cómodos. La filosofía de estas piezas nace de los hechos. A partir de 1907, cuando produce sus obras de mayores aspiraciones, Sánchez abandona sus cualidades y predica en escena con esfuerzo literario. Son sus obras falsas.

Es que Sánchez no tiene el control ajustado de sus temas ni claridad de ideas filosóficas. Enamorado de alguna de esas ideas que puso de moda el liberalismo, allá se va tras ella en tres o cuatro actos, subyugado por el tema y sin señorearle nunca. Por eso falta a sus piezas largas la plenitud de cosa acabada que

(12) JUAN AGUSTIN GARCIA, *Obra citada*, pág. 43.

hay en aquellas obras en que el creador fué también conquistador de su tema. Le faltó el profundo sentido arquitectural, ese poder de concepción que crea, y al crear construye y ordena antes de la realización, como se prepara substancia virgen para un molde adecuado. Ese estupendo sentido artístico de concepción total fué en Sánchez cosa amputada. Un poco ésto, por defecto del furor analítico que llevaron al drama los adeptos del positivismo, al perder de vista la conciencia para ocuparse de hechos de conciencia, «polvo de hechos», como dice Unamuno. Otro poco, por aquella su manera de detenerse en las superficies de la realidad, superficies que sabrá reproducir, pero no bucear. Alguna vez, sin embargo, tocó Sánchez profundidades, en un drama hondo de humanidad auténtica. Fué en las escenas magistrales de *Barranca Abajo*. Pero le faltó amplitud de miras sobre las facetas de la personalidad, sobre la lucha de las pasiones, frente a frente, cuando rompen la atmósfera inmóvil de las amables convenciones y constituyen el drama esencial. Amarrado al particularismo, no supo ver los posos de universal humanidad que en sí llevan las criaturas.

LA OBRA DRAMATICA

La actuación de Florencio Sánchez en los escenarios argentinos se prolonga desde el 13 de agosto de 1903, fecha del estreno de *M'hijo el dotor*, hasta el año 1909, en que se estrenan *Un buen negocio* y *Marta Gruni*, sus últimas piezas. No constituían los tres actos de *M'hijo el dotor*, sus primeras armas en el teatro. El 26 de junio de 1902 hubo de darse en Rosario, por la compañía de Enrique Gil, otra obra suya, *Gente honesta*, prohibida por las autoridades. El 2 de octubre del mismo año se había estrenado, también en Rosario, *Canillita*, por la compañía Lloret ,y con franco éxito.

Pero es verdad incuestionable que la gravitación de Sánchez sobre nuestra escena y la afirmación de su prestigio como dramaturgo, datan de la época en que Joaquín de Vedia y Ezequiel Soria confiaron a Gerónimo Podestá, en el teatro de la Comedia, las cuartillas de *M'hijo el dotor*.

M'HIJO EL DOTOR

Harto conocidas son las circunstancias en que esta obra llegó a manos de Joaquín de Vedia, la forma cómo se ensayó y estrenó, la apremiante situación económico-sentimental porque pasaba Florencio Sánchez, el entusiasmo de críticos y actores, y la consagración del estreno. De entre el fárrago de contradicciones, arbitrariedades y sentimentalismos que deforman la historia, surge en carácter de verdad acreditable, la relación de Joaquín de Vedia, actor importante en el suceso (1).

La obra, como dejamos dicho, subió a escena el 13 de agosto de 1903. Alcanzó la cifra de 38 representaciones, fabulosa

(1) Joaquin de Vedia, *Florencio Sánchez.* (Conferencia). *Nosotros*, tomo 5º, mayo de 1911.

para la época y el más brillante éxito de público. Las críticas y las polémicas vienen más tarde.

Julio, hijo del criollo don Olegario, educado en la ciudad, vuelve al hogar completamente ajeno ya, por convicciones y costumbres, al ambiente en que nació. Su moral, hecha de ideas nuevas, choca con la de su padre, hecha del viejo cuño. El mal entendido degenera en rencorosa querella, porque Julio ha seducido a Jesusa, criollita ahijada de Don Olegario, y se niega a casarse con ella, decidido a no coartar su libertad, ni cerrar horizontes a su vida por lo que llama «un accidente». El conflicto entre padre e hijo, estalla en una escena violenta de las que fijan rencores. Pero en el último acto, Julio, el doctor, quebrantado por la grave enfermedad del padre, por la súplica desesperada de la madre, y el sacrificio sin quejas de Jesusa, vuelve a ésta. Posiblemente, más quebrantado todavía por el rechazo de su novia, enterada de su situación irregular con la criollita. Pero la muchacha, seducida va a ser madre. No quiere compasión ni sacrificios. Apela al hijo que está por llegar. «El porvenir decidirá», dicen en la pieza, aunque el telón baja sobre la convicción optimista de los espectadores.

M'hijo el dotor ponía en escena un problema interesante. Dicen que su primer título era: *Las dos conciencias* por influencia del drama de Rovetta *Le due coscienze*, donde se opone la moral que se forma de preceptos sociales a una moral que se anuda al individuo y surge de su conciencia. Algo de eso hay en la obra de Sánchez, pero malogrado en una evidente dispersión mental. Julio, el hombre de la amplia moral sin sanciones, cuya educación liberal le aparta del *arcaico* concepto del deber que tiene su padre, que afirma sus derechos a la libertad, al amor, a las promesas de su porvenir, no es sino un pobre muchacho que no sabe lo que pensará mañana, figura falsa de ambigua psicología, que se prestó para una polémica en torno a su verdadero carácter y que se convirtió, por obra de su intérprete en las tablas, en un canallita sin trascendencia.

Dice E. Frugoni en su libro *La sensibilidad americana*: «En

M'hijo el dotor dos morales se ponen frente a frente. El concepto antiguo que somete las acciones humanas a una férrea ley del deber, entra en pugna con el concepto moderno que proclama el derecho a la felicidad. Por una parte, el viejo criollo apegado a todos los prejuicios tradicionales, de otra el joven emancipado, revolucionario, anarquista . . . » (2). En efecto, Julio dice a su padre: . . . «Todo evoluciona, viejo, y estos tiempos han mandado archivar la moral, los hábitos, los estilos de la época en que usted se educó . . . » (3) y más adelante: «En el fondo él no tiene la culpa. Es su tiempo, es su vida, son sus prejuicios» . . . » (4). Todo ello implicaba también un problema que era una realidad en esta parte de América: el hijo doctor y el padre lego. Aquella era una situación de actualidad. Cierto que no fuimos originales en éso, porque ha sido y es problema en otras partes y aún en otros teatros. Es el conflicto de *Casa paterna*, de Sudermann, obra que Sánchez conocía. En otro drama del repertorio de Antoine, el problema se plantea en términos muy semejantes. Hablamos de *Blanchette*, de Eugenio Brieux, escritor semi-burgués escapado hasta los aledaños del naturalismo, y un poco asombrado de su audacia. En *Blanchette*, la fábula es simple. Rousset, dueño de un café de pueblo, ha dado una carrera a su hija. La educación pone a la muchacha en un plano distinto al de sus padres. Han dejado de comprenderse. Blanchette tiene otras ideas y aspira a otro horizonte que no un café de pueblo. Cierto es que en el último acto vuelve con las alas cortadas y en derrota al viejo hogar del cual se marchó en guerra con el padre. Entre la muchacha y el viejo palurdo, el encono y la incomprensión asumen el mismo tono que entre Julio y Olegario, con una escena de violencia muy semejante (5). Todo ésto pertenecía al teatro que Sánchez gustaba. El

(2) Emilio Frugoni, *La sensibilidad americana*. Montevideo, 1929, página 147.
(3) *M'hijo el dotor*. Acto primero, escena décima tercera.
(4) Acto tercero, escena sexta.
(5) Eugene Brieux, *Théâtre complet*, tomo 1º, París, 1927.

choque de educación y ética debía forzosamente atraerle por actual y real, más aún teñido de esa ideología avanzada que era la suya.

Dice Roberto Giusti que «al poner frente a frente las dos concepciones morales que respectivamente encarnan Don Olegario y su hijo Julio, *el dotor,* al aportar a nuestro incipiente teatro ese nuevo motivo dramático, Sánchez reveló la existencia, en el seno de nuestra sociedad en formación, de una rica cantera de asuntos, hasta entonces no explotados» (6). Pero Sánchez no aclara ninguna conclusión. No sigue su idea una progresión dramática de calidad estética, porque se quiebra en la pirueta psicológica de Julio, cuya falsedad humana le comunica base falsa a toda la obra. Aparte de Olegario, como carácter, y la curandera Rita como eficaz personaje episódico, no hay ningún otro perfil humano trazado con seguridad. Jesusa, resulta una figura de creación atrabiliaria. Por momentos, es la criatura sencilla y tierna, toda bondad, que debió ser. Conoce la nobleza del sacrificio, pero utilizaría a Eloy, un pretendiente despreciado, para solucionar una situación, sin importársele mucho la humilde fidelidad del buen hombre, al cual también Julio zahiere sin motivo. El pobre don Eloy, a sabiendas o no, es el comodín de las divagaciones morales de Julio y Jesusa. «¡Primero me caso con Don Eloy!» exclama Jesusa, quien cree que Julio se resuelve al matrimonio constreñido por las circunstancias extremas. Al final de la obra, esta criollita sin complicaciones está resuelta a complicar incluso el desenlace: «El porvenir decidirá...» dice, y alude a la próxima presencia del hijo. Nadie la hubiera sospechado capaz de estas sutilezas de melancólica experiencia, en los dos primeros actos, donde mostró su ingenuidad y su desesperación sin valladares. Mariquita, la madre, es figura sin otro relieve que el que podía y sabía darle Orfilia Rico. No sabemos hasta qué punto es valedera

(6) R. Giusti, *Florencio Sánchez. Su vida y su obra.* Buenos Aires, 1920, pág. 91.

aquella afirmación de Vicente Salaverri (7), para quien: «... en el primer acto de *M'hijo el dotor* está el momento más grande de todo el teatro del Río de la Plata.» Lo evidente, es la verdad pictórica de ese primer acto, un acierto de observación directa, de realismo, de teatralización de un ambiente. Acierto también, en el lenguaje y la vivaz contextura del diálogo. Todo ello, obra de quien tenía sentido teatral y sabía pintar lo que había visto en estancias del Uruguay o en la campaña santafecina. Esa realidad, junto al criollo matón y convencional de un determinado teatro, y junto a la lírica efusión española de que se vestían los criollos de otro teatro, debió parecer, y pareció, oro legal. Ese era su valor, que no es poco. Pero en el resto de la obra, el acierto declina fatalmente. «Al faltarles a esos actos el ambiente que admiramos en el primero, resultan grises y falsos» dice Giusti (8). La veracidad del diálogo «hablado» comienza a perderse en las declamaciones del *dotor*.

La tardía declaración de amor a Jesusa, la hace en este tono:

«Tú, que no injuriaste la vida subordinando el amor, que es su esencia, a los convencionalismos corrientes; tú, que espontáneamente corriste a rendirle la ofrenda de tu plétora vivificante; tú, que supiste vivirla, amarla y crearla... tú eres la belleza, la verdad, eres el bien!...» (9). Nada de eso puede atarse a un caso concreto. Juan Agustín García, que no tiene razón en su enconada crítica a Sánchez, habla cuerdamente cuando dice que Julio se dirige a Jesusa «en tono de proclama» (10). Aquí, como en muchas de sus obras, Sánchez renunció a su natural sentido de teatralización para seguir una idea, y malogró el efecto.

M'hijo el dotor fué una comedia *afortunada*, como la llamó al-

(7) Prólogo al tomo 3º de *El teatro del uruguayo Florencio Sánchez*. Barcelona, 1926, pág. 11.

(8) R. Giusti, *Obra citada*, pág. 92.

(9) Acto tercero, escena 11.

(10) J. Agustin Garcia, *Sobre el teatro nacional y otros artículos y fragmentos*. Buenos Aires, 1921.

guna vez Echagüe. Traducida al italiano por Vicente di Nápoli-Vita, la dió la compañía Cavalli-Bolognesi en el teatro Argentino, el 5 de noviembre de 1903. Después probó fortuna también con públicos italianos.

LA POBRE GENTE

Esta *comedia en dos actos*, que tiene muy poco de comedia y más de drama, fué estrenada en el teatro San Martín, por la compañía de Angelina Pagano, el 1º de octubre de 1904.

Es un cuadro sombrío de la vida humilde, en la pieza de conventillo.

Don Mariano G. Bosch dice de ella: «Fué muy aplaudida y tuvo buena aceptación en el público. Se dió cinco o seis noches en un teatro como aquél, que seguía una política de renovar a menudo el cartel para no fatigar a un público que casi siempre era el mismo, en su parte más selecta» (11).

Nos presenta una familia cuyo jefe, Felipe, haragán sin remedio y borracho, con los sentimientos pulverizados por la miseria y el equilibrio con el hambre, se hace mantener por los hijos y la mujer, doña Mónica.

Zulma es la hija mayor, pobre criatura que tiene novio y lo quiere con cariño humilde y resignado, a pesar de la tenaz mala suerte de Cuaterno, que es el muchacho, un predestinado a la miseria, asqueado, pero sin fuerzas para otra cosa que para mascullar su asco, sin energía para salvar a Zulma de la venta vergonzosa al gerente de un Registro de costura, acto al que la impulsan su desesperación y la inconciencia de los padres.

La obra pertenece por entero a la manera naturalista. Encerrada en el ambiente estrecho de una zahurda miserable, muestra la lucha sin grandeza y sin lirismos por el pan de todos los

(11) MARIANO G. BOSCH, *Orígenes del teatro nacional y la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires, 1929, pág. 217.

días, mala atmósfera para los sueños tímidos de Zulma, pues que sólo hay rencores y hostilidades.

El cuadro de familia no puede ser más desolado, y recuerda otros bien conocidos del teatro. Todavía hay algunos relámpagos de ternura en las mujeres, pero apenas esbozados, sin fuerzas para triunfar del medio.

No se puede hablar aquí de caracteres, sino de sombras de ellos, siluetas todo lo más, deformadas por los choques con la vida. Este Felipe, el padre, en otro ambiente, sin su odio irrazonado al rico, sin el hambre que acecha a la puerta, no pasaría de un haragán inofensivo. En la angustiosa encrucijada en que lo ha puesto Sánchez, es uno de esos seres desnaturalizados, esclavo del vicio y libre de escrúpulos.

Zulma, recuerda por momentos a Alma, de *El honor*. Esta dice: «... pas un rayon de soleil ou de lune ne pénètre jamais dans cette cour... et autour de soi on n'entend que commérages et disputes...».

Zulma se queja: ... «Si tuvieras que presenciar a cada momento las escenas terribles que se producen entre estas cuatro paredes, cuando falta para la carne y viene Raúl del trabajo, fatigado el pobrecito, Raúl, que es quien nos paga la casa, y no hay un bocado que darle; cuando aparece el viejo borracho perdido, babeando insultos...» (12). Sólo que Zulma no busca satisfacciones a su egoísmo. Le bastaría con poder vivir su pequeño romance. Todavía hay en ella algo que se resiste a la deshonra. La obra circunscribe su trazo estrecho a ese aspecto del mundo, y si bien tiene naturalidad de cosa viva, está todavía al nivel de una crónica dialogada.

Se acerca a los sainetes por la pincelada fiel y la plástica realista, por ciertas «macchiettas» pintorescas como la italiana y el vasco lechero, por el acierto de los nombres como «Cuaterno» o de los dichos populares: ... «cualquiera tiene un tajo, la cosa es pegarlo» ... «la cara le guarda el cuerpo» ... o ese «¡qué

(12) *La pobre gente*. Acto segundo, escena primera.

también!», que en el papel significa poco, pero tiene valor emocional cuando surge en el lenguaje popular.

Sin embargo, la amargura y el alegato le dan otro alcance. El germen debía dar otros frutos en el teatro de Sánchez.

LA GRINGA

La compañía de Angelina Pagano puso en escena *La gringa*, en el teatro San Martín, el 21 de noviembre de 1904.

La primera actriz se había retirado del teatro, substituída por Sara Ortíz. Se entraba en la temporada de verano, y el público no era precisamente un modelo de fidelidad.

La gringa constituía la segunda obra del gran género que estrenaba Sánchez después del triunfo de *M'hijo el dotor*, y sobre ella se adelantaron en los periódicos, juicios elogiosos, esperanzas de éxito y hasta extractos del argumento con alusiones a su profunda significación racial.

El público del estreno no ratificó tales vaticinios, y la crítica del momento no se mostró gentil. Roberto Giusti acusó después a esa crítica de estar «enferma de literatura» (13).

El argumento es muy conocido: Cantalicio es el viejo criollo, acaudalado en otro tiempo, a quien «la tropilla de parejeros, el monte y la taba» han convertido la fortuna en un rosario de pagarés. Don Nicola, es el inmigrante trabajador, de poco sentimentalismo y mucho empuje, que labra su fortuna nueva sobre los campos viejos de ese criollo, amarrado aún a su pasado y para quien el progreso es un insulto. Próspero, es el hijo del gaucho; Victoria, la hija del inmigrante. Sobre la querella económica de los padres, sobre la incomprensión racial de ambos, que los lleva a un apasionado encono, mitad odio y mitad desprecio, se alza el romance de los dos muchachos, donde está el porvenir de la raza. El gaucho retrógrado es vencido, pero el

(13) R. Giusti, *Obra citada*, pág. 101.

hijo enlazará con la suya la sangre de otras tierras. De esa unión puede esperarse todo.

Como vemos, sociológicamente la batalla estaba ganada. Ricardo Rojas elogia a *La gringa* por «la sencillez emocionada de de sus procedimientos y por el generoso idealismo de su intención. Concilio de singular hallazgo la precisión del drama y la amplitud de la alegoria. No es solamente bello y humano el poema de sus protagonistas, sino la actual tragedia de nuestra raza, al punto que cada habitante del suelo argentino, oriundo o forastero, se reconocería en algunas frases de sus diálogos» (14).

También la crítica posterior a las representaciones de la pieza vió esa proyección simbolista y la elogió con entusiasmo.

Emilio Frugoni, expresa que *La gringa* es «un drama de vasta concepción, que se eleva a las alturas del símbolo y entraña un tema de interesantes proyecciones sociológicas» (15). Jorge Max Rohde apoya esta opinión (16), y Martínez Cuitiño expresa que este drama «revela en sus cuatro actos macizos el momento culminante de nuestra transición étnica», y que Sánchez «nos dió la actual tragedia de la raza en la gigantesca lucha de sus términos con *La gringa*, obra vasta cual el escenario en que se agitan sus simbólicos protagonistas, simple y honda como su problema, el progreso; bella como la esperanza de que se esclarece en la fecunda alianza de su epílogo. ¡«La Gringa! — añade — creo haber pronunciado el nombre de una obra inmortal, que erigirán en monumento de la literatura argentina las generaciones venideras» (17).

Creemos que en el estricto terreno de la estética teatral pueden hacerse otras consideraciones.

(14) Ricardo Rojas, *El teatro de Florencio Sánchez*. (Conferencia). *Nosotros*, tomo V, abril de 1911.

(15) Emilio Frugoni, *Obra citada*, pág. 153.

(16) Jorge Max Rohde, *Las ideas estéticas en la literatura argentina*, II°, pág. 313.

(17) Martinez Cuitiño, Introducción a *Barrança abajo*. — *Los muertos*. *La cultura argentina*, Buenos Aires, 1916.

El público que la noche del estreno la recibió con frialdad, era, probablemente un público poco sentimental, pero tenía en parte razón, porque al llegar al 4º acto estaba un poco cansado y un mucho desilusionado. El público de España y América hispana, que escuchó la pieza a una compañía nacional en una jira muy reciente, y se quedó tan frío, mientras aplaudió con entusiasmo *Barranca abajo,* tenía una mayor dosis de razón. A quienes no vamos a reconocerles razones, es al cronista de *La Nación,* que se enojó porque Cantalicio era un gaucho antipático, y a Mariano G. Bosch, que estaba empeñado en purificar de elementos uruguayos a nuestro teatro, como si no fuera absolutamente artificial esa obcecada parcelación de un campo cultural que nos es común. Lo que puede objetarse a *La gringa,* no es que figure en ella un gaucho antipático o un gaucho uruguayo, sino que le falte progresión y fuerza dramática.

En septiembre de ese año, se había estrenado en Buenos Aires, *Sobre las ruinas,* de Roberto J. Payró, con un tema semejante al de la obra de Sánchez. Aparece allí un gaucho avasallado por el progreso, y otro gaucho adaptado a las nuevas condiciones de la vida, pero sin incidir sobre la figura del inmigrante y su posible antagonismo con la raza nativa. Estas similitudes se discutieron en su hora, al comparar el valor dramático de ambas obras. Echagüe muestra preferencia por el drama de Payró, y reprocha al de Sánchez, entre otros defectos, su «fecundidad detallista». Desde luego, el drama de Sánchez no es una feliz realización de su idea, pero quizá esa fecundidad detallista ha dado como fruto lo único bueno que tiene *La gringa* en el plano estrictamente teatral: el ambiente. Desde el primer acto, la fidelidad que guarda su escenario campesino, hacia la realidad de nuestra campaña, se impone al espectador.

Decía José Ingenieros en carta a Payró, al hablar de teatro nacional: «Sánchez pinta, tú imaginas». Y allí debe buscarse la diferencia entre ambas piezas, porque Sánchez, en teatro, *pinta* mucho mejor de lo que Payró *imagina.* El cuadro regional de *La gringa* está magníficamente trazado. Pero tiene el inconve-

niente de ser una pieza lenta, diluída, cuya progresión de interés se prolonga indefinidamente y se dispersa en varios momentos, hasta el punto que puede creerse hacia el fin del tercer acto que todo ha terminado, cuando nos encontramos con que nos falta un cuarto acto con los mismos problemas y otro final.

Tampoco hay un carácter profundo ni arquetípico, como no lo hay en la obra de Payró. No lo es ciertamente Cantalicio, que no es tan malo como le supuso la crítica, a pesar de que Bosch afirme que «más que gaucho es un idiota». Pero la visión del cuadro pampeano es muy buena. Dice Arturo Vázquez Cey al referirse a *La gringa*: «Más que cualquier personaje, el protagonista es allí el ambiente, ordinariamente brioso y feliz» (18). Véase esa escena de la pulpería, las conversaciones entre el fondero, el cura, el médico, que, ésas sí, parecen de *Pago chico*, donde Payró no *imaginaba*.

En la teatralización del ambiente, en aquello que aquilataba el valor regional de su arte, acertó el dramaturgo de *La gringa*; pero no se busque otras calidades puras en sus cuatro actos.

Lo que tiene *La gringa* de noble y definitivo, es su proyección sentimental sobre nuestra nacionalidad, y su simbolismo esperanzado.

La gringa, el ombú «mansito» que la cobija, la raíz fecunda que se clava en la Pampa para darle frutos al país entero, el gaucho que renueva sus fuentes vitales para perdurar en el porvenir de la raza recién amanecida, todo nos toca el espíritu, y nos llena los ojos de simpatía. Todo eso pudo ser un poema nacional y responde a un problema que abría sus interrogantes con más fuerza aún por aquellos años.

Pero el acierto de teatralización es escaso.

Mientras el drama campesino adquiere un significado hermosamente teatral en *Barranca abajo*, el valor de *La gringa* se proyecta mucho más sobre nuestro sentimiento nacional que sobre el arte dramático.

(18) Arturo Vazquez Cey, *Florencio Sánchez y el teatro argentino*. Buenos Aires, 1929, pág. 20.

BARRANCA ABAJO

Este drama en 3 actos fué representado por primera vez en el teatro Apolo, el 26 de abril del año 1905. La compañía era la de los hermanos Pablo y José Podestá. Dice Mariano Bosch que fué obra escrita «expresamente para Pablo Podestá, en quien ya empezaba a creer el autor» (19), y que el drama se elevó por obra del intérprete «a una extraordinaria altura». Lo cierto es que *Barranca abajo* está hecha con la más absoluta y sincera simplicidad de medios, y llena de un poder dramático como no vuelve a encontrarse tan puro en el teatro de Sánchez.

Por otra parte, la idea que ha seducido esta vez al autor, idea de viejo cuño, es una de aquellas que alcanzan renovadas energías cada vez, porque son desconsoladora experiencia de muchas vidas.

Don Zoilo Carabajal, paisano honrado y trabajador, de cierta prestancia señorial, ha visto derrumbarse su fortuna en una larga lucha con la mala suerte. Ante todo, por obra de la piratería letrada de cierto vecino suyo, que en un complicado pleito de reivindicación de títulos, lo deja sin hacienda de la mañana a la noche; sin la hacienda que pasó de padres a hijos desde tiempos remotos, y en la cual está enterrado el esfuerzo de toda su vida. Es que el vecino, don Juan Luis, en complicidad con algún otro caudillejo del lugar, aspira también a utilizar en baja satisfacción personal a una hija de Zoilo: Prudencia. La fatalidad que persigue al pobre hombre bueno, es completa. En su familia no alienta ningún sentimiento digno de ese nombre, como no sea la ternura de Robustiana, su hija menor, que muere tuberculosa. La vida de Zoilo toma un vertiginoso ritmo de caída. Prudencia se degrada. Las otras mujeres de su casa, esposa y hermana, se enfurecen cuando las lleva lejos, al campo abierto, a empezar de nuevo. Y lo abandonan.

(19) Mariano G. Bosch, *Obra citada*, pág. 237.

Zoilo mismo, en una escena dolorosa, las incita a hacerlo cuanto antes. Y después del derrumbe de todo lo suyo, sin una esperanza detrás del horizonte, que lo llame a otros rumbos, se suicida.

Nos dice su congoja, en la más bella página de pasión que ha escrito Sánchez. Bella por la proporción, el sentimiento, y su auténtica calidad expresiva dentro del lenguaje gauchesco, tal como es, y no tal como lo hicieron:

Hela aquí:

«Es lo mesmo que decirle a un deudo en el velorio: No llore, amigo, la cosa no tiene remedio. No ha de llorar, canejo! . . . Si quiere tanto a ese hijo, a ese pariente! Todos somos güenos pa consolar y pa dar consejos. Ninguno pa hacer lo que manda.

«Y no hablo por vos, hijo.

«Agarran a un hombre sano, güeno . . . honrao, trabajador, servicial . . . lo despojan de todo lo que tiene, de sus bienes amontonaos a juerza de sudor, del cariño de su familia, que es su mejor consuelo, de su honra . . . canejo! . . . , que es su reliquia; lo agarran, le retiran la consideración, le pierden el respeto, lo manosean, lo pisotean, lo soban, le quitan hasta el apellido . . . y cuando ese desgraciao, cuando ese viejo Zoilo, cansao, deshecho, inútil pa todo, sin una esperanza, loco de vergüenza y de sufrimiento, resuelve acabar de una vez con tanta inmundicia de vida, todos corren a atajarlo. No se mate que la vida es güena! ¿Güena, pa qué?» (20).

———

La crítica se puso a discutir, no el drama, sino el caso extraño de que un criollo apelase al suicidio. Lucas Ayarragaray publicó en *La Nación* un estudio: *El suicidio en las pampas argentinas*, donde afirmó que nuestro gaucho no llega nunca a matarse.

Mariano G. Bosch dice que Zoilo . . . «es suicida como un

(20) *Barranca abajo*. Acto III°, escena décimo quinta.

pueblero que ha perdido la plata al juego», y más adelante, estampa este acertijo literario: ... «Se trata de una *obra maestra,* pero triste, convencional, siendo que su argumento puede ser discutible. En esta obra es donde aparece el paisano suicida» (21).

A todo ésto, se pueden objetar dos cosas: primero, que el paisano se suicida alguna vez, y cuando lo hace se ahorca, que es precisamente lo que realiza Zoilo; y segundo, que aunque no lo hiciera jamás, y el inventor del suicidio en las pampas fuera Zoilo Carabajal, la obra de Sánchez no perdería por ello su lógica humanísima, su fuerza dramática, y su alta jerarquía estética. Continuaría exactamente como antes.

Tiene razón Giusti cuando expresa: «No hay nada inverosímil en este drama» y agrega ... «es asunto que ignoro si pueden afirmar o negar los sociólogos y estadígrafos; de mí diré que el hecho me parece muy verosímil» (22). Es más que verosímil. Es perfectamente lógico.

Lo único inusitado que había en la obra, era la actitud de Aniceto, amigo y ahijado de Zoilo, que en las últimas escenas escuchaba las buenas razones del protagonista y le permitía matarse. Pero su corrección ulterior nos dió el drama en la límpida contextura que conocemos hoy.

Desde luego, la fundamental noción que nos deja *Barranca abajo*, es el completo aniquilamiento de un hombre de bien: Zoilo, por las fuerzas oscuras del mal encarnadas en los personajes que le rodean.

Son mujeres en su mayoría, las que realizan esta nueva versión de la fatalidad.

Es Rudecinda, la hermana, mujer de mala entraña, concupiscente y venal. Prudencia, la hija, pobre consorcio de vanidad e instinto. Dolores, la esposa, espíritu apagado y vacío, dócil a todos los vientos, a quien le falta aptitud hasta para definirse

(21) Mariano G. Bosch, *Obra citada,* pág. 238.
(22) R. Giusti, *Obra citada,* pág. 103.

abiertamente hacia el mal. Martiniana, la vieja Celestina criolla, singularmente apta para el oficio.

Y lo que hace más patética la fatalidad que acosa a Zoilo, es la poca grandeza de las pasiones en juego, pequeñas y mediocres, como las almas que las alientan: Juan Luis se quedó con el campo de Zoilo, que le gustaba, y le parece apetitosa la hija, como para matar el aburrimiento de la estancia. Rudecinda se enfurece porque «no tiene relaciones ni nada que ponerse». Dolores quiere comodidad y que nadie la moleste. Prudencia es vanidosa, quiere lucirse, busca diversión; no ama. Pero tienen todos una ciega avidez de lucro o de placer, con una sombría decisión de triunfar a costa de quien sabe qué.

Zoilo, por contraste, es hombre de ternura y bondad integrales.

En *Barranca abajo*, todo le es presentado al espectador, todo le es sugerido, sin que haya ninguno de esos amables historiadores del pasado próximo de los personajes. En la situación de las primeras escenas, cuando entra Zoilo con su malhumor, porque ya trae su drama, las indirectas irrespetuosas de las hijas, relacionadas a la movida escena anterior, donde cada una mostró su carácter, nos lo dicen todo.

Nos enteramos del desastre económico por boca de Zoilo, en una sentida queja en que se desliza su cólera:

«Un día . . . déjeme hablar. Un día se les antojó a ustedes que el campo no era mío sino de ustedes, metieron ese pleito de revindicación. Yo me defendí; las cosas se enredaron como herencia de brazilero y cuando quise acordar amanecí sin campo, ni vacas, ni ovejas, ni techo para amparar a los míos» . . .

LUIS

— Pero usted bien sabe que la razón estaba de nuestra parte.

ZOILO

— Taría, cuando los jueces lo dijeron, pero yo dispués, no supe hacer saber otras razones que yo tenía.

LUIS

— Usted se defendió muy bien, sin embargo.

ZOILO

(*Alzándose terrible* — No, no me defendí bien, no supe cumplir con mi deber. ¿Sabe lo que debí hacer, sabe lo que debí hacer? ¡Buscar a su padre, a los jueces, a los letraos, juntarlos a todos ustedes, ladrones, y coserles las tripas a puñaladas! ... ¡pa escarmiento de bandoleros y saltiadores! ... (23).

La cólera de Zoilo estalla aquí, como debe estallar, íntimamente unida a la índole del personaje.

Nada que suceda entre bastidores nos lo cuenta alguno de esos que están bien colocados para verlo. Alguna vez, Martiniana relata algo, pero es tan vívido, tan feliz su relato, que bien merece escucharse.

Ha sabido darnos la justa transición de las pasiones en dos rasgos.

Juan Luis, un don Juan de conquistas baratas, bruto y sensual bajo su frágil corteza de hombre educado, pasa de una faz a otra en dos réplicas:

PRUDENCIA

(*Como avergonzada*) — Ay Jesús ... cómo me encuentra ...

LUIS

(*Reteniéndole la mano después de cerciorarse de que están solos*) — Encantadora la encuentro, monísima mi vidita.

PRUDENCIA

— No ... no ... déjeme ... váyase ... ¡Tata está ahí! ...

LUIS

(*Goloso, avanzando*) — ¡Y qué tiene! ¡Dormirá! *¡Vení prenda!* (24).

(23) Acto I°, escena vigésima primera.
(24) Acto I°, escena décimo quinta.

La intensidad de expresión con el mínimum de extensión, revela al hombre de teatro. El detalle aquél de la cama de hierro de la paisanita muerta, expuesta al sol en el patio y la pregunta del padre: «¿Quedó juerte la cruz? (25), tienen el aquilatado valor teatral de la última y bella escena, donde todo es ajustado, lógico, elocuente en su silencio. Nada podría decirnos ya Zoilo que no sepamos. Calla y obra. El telón cae sobre su decisión y nuestra certeza.

De amplia belleza en su calidad teatral, nos asombra la injusticia de los críticos. Tanto valía la escena como expresión teatral, que nadie se puso a discutir si Zoilo se suicidaba o no. Discutieron el *gauchismo* de la actitud. En ninguna obra, como en ésta, dió su talento todos los frutos que sabía dar. Arquitectura, diálogo y lenguaje, armonizan en valores definidos. Y por otra parte, logra una dramaticidad y un significado profundo, que se proyectan mucho más allá del límite regional de su arte. La obra está consagrada. Otros públicos lejanos han dado su fallo. Vieron el personaje, que es criollo; el ambiente, que es nuestro, y aplaudieron. Pero el carácter de Zoilo se amplifica hasta el universalismo. Las malas pasiones que le rodean, son las malas pasiones del mundo. Lo saben en todas partes. Y su drama se ahonda hasta tocar la entraña humana. Y porque en la esencia de su tragicismo no había fronteras, llegó a la sensibilidad de todos con idéntica fuerza.

Barranca abajo es obra de plenitud. La más bella, la más humana, la más perdurable de Florencio Sánchez.

EN FAMILIA

Esta comedia dramática en 3 actos fué estrenada por la misma compañía del teatro Apolo el 6 de octubre de 1905. No obtuvo el éxito que merecía. Se mantuvo en cartel el tiempo preciso que la compañía utilizó en ensayar *Los muertos*.

(25) Acto IIIº, escena quinta.

Es decir, dos semanas apenas.

Había circunstancias especiales que determinaron este casi fracaso.

Desde que *Barranca abajo* dejó el cartel, a principios de la temporada, Pablo Podestá había cultivado un género subalterno, sin hondura dramática, de gracia vulgar y sin finura: *La beata*, *Don Benito candidato*, *Gabino el mayoral*, etc., etc.

El público del Apolo se había acostumbrado a eso. La noche que se estrenó *En familia*, la interpretación, que ya traía desconcertados a los actores, desconcertó también a los espectadores. Dice un cronista que «el público, desorientado, creía que estaba haciendo (Pablo Podestá), un papel cómico en una comedia *para reír*, y a veces no sabía si debía hacerlo o quedarse serio al ver al protagonista.» Y agrega: «Había espectadores que gozaban viendo las *vivezas* del tipo» (26).

En la obra no hay, ciertamente, nada para reír. Don Jorge, padre de una familia de la medianía social, antes respetable, se ha convertido en un cínico vividor a raíz de su ruina. Ahora lo mantienen el juego, el empeño, y los préstamos amistosos que no piensa devolver en su vida. La ética familiar, los sentimientos, también se han descalabrado. De padres a hijos, de hermanas a hermanos, se cruzan las querellas más agrias y las verdades más crudas. No queda nada en pie, como no sea una débil apariencia que amenaza también derrumbarse.

Damián, el hijo ausente en una cruzada de trabajo por el extremo sur, se encuentra a su regreso con ese hogar desquiciado. Trata inútilmente de levantarlo, de regenerar a todos, ayudado por Delfina, su mujer, y Mercedes, la madre, quien conserva íntimamente su honradez. Pero el muchacho fracasa. El padre termina por jugarse el dinero ajeno que Damián le confía para concluir un negocio. En una última y penosa escena, el pobre muchacho se convence del absoluto desequilibrio moral de los suyos. Se alejará otra vez con Delfina, que le llama: «mi

(26) M. G. Bosch, *Obra citada*, pág. 239.

pobre Quijote», no sin comunicar a su padre que le entregará a la justicia.

La obra es una autopsia de almas. Muestra el grado de envilecimiento a que llegan todos esos espíritus débiles, que en días prósperos fueron gentes como todas, buenas, cariñosas, honradas, pero a quienes la adversidad convierte en lamentables sombras de sí mismas, sin un sentimiento puro ni un rasgo de nobleza, porque han perdido la ternura, la delicadeza y sus convicciones honorables, empeñados en conservar una apariencia a su miseria vergonzante. Les queda solamente la absurda vanidad de su clase, y no quieren abandonar lo que a ella les ata todavía:

«No hay recurso que se desprecie por indigno para asegurar el techo y el pan . . . ¿Qué digo? El techo, que es lo indispensable para guardar las apariencias, y tú sabes bien que en semejante situación, los escrúpulos y la vergüenza son el primer lastre que se arroja» . . . (27).

«Pregúntale a la señora de Acuña y a las distinguidas señoritas de Acuña si están dispuestas a cambiar la miseria vergonzosa de esta casa por la pobreza honrada de la habitación de un conventillo, o con quién se quedarían, si con el heroico padre changador, o el padre degradado y sinvergüenza que les sostiene el decoro y las apariencias. Pregúntales» (28).

A pesar de notar todo lo que de innoble hay en su situación, ni pueden ni quieren salir de ella:

«Constituímos nosotros — dice Jorge —, y es mucha la gente que nos acompaña, una clase social perfectamente definida que, entre sus muchos inconvenientes, tiene el de que no se sale más de ella» (29). En realidad, sus ambiciones son mezquinas. Se basan en la holgazanería, la comodidad, y el estúpido afán de aparentar.

Siempre son pequeñas las pasiones que provocan el drama de

(27) Acto primero, escena octava.
(28) Acto primero, escena décima.
(29) Acto tercero, escena cuarta.

los buenos, en el teatro de Sánchez. Ese es el drama de Damián, buen muchacho que no le hace remilgos al trabajo y quiere a los suyos, y que al sospechar la traición canallesca del padre, sólo atina a exclamar: «Pues no me convenzo. Hay cosas que no caben dentro de la incultura humana, y ésta es una de ellas» (30); y por fin, ante la evidencia: «¡Oh, Delfina! ¡Tengo ganas de llorar, llorar a gritos!».

Decía Frexas en *La Nación* que «la visión que de la vida acusa la obra es la de *El honor* de Sudermann, pero ennegrecida, amargada como por torrentes de hiel» (31).

No tan ennegrecida. Es poco más o menos la misma, en una situación muy parecida. En la obra de Sudermann, Robert, el hijo, se convierte en un extraño a los suyos por su formación espiritual fuera del ambiente. «Les miens ne me sont plus rien... tout mon être se contracte à leur approche» dice el joven, que encuentra en su hogar un clima moral que le repugna. Damián dice a su padre: «te desconozco», con el mismo acento desolado.

También Robert luchaba por enaltecer a los suyos y también fracasó. Pero estos seres de la obra de Sánchez pertenecen a otro medio, han sido distintos en otro tiempo, y son ahora perfectamente conscientes de su vileza. Entre los diversos matices de cínico que hay en la obra y que constituyen toda una gama, no hay uno sólo que deje de señalar con crudeza la situación. Pero el más audaz es Eduardo, el haragán, perfil interesante, bien delineado, que da un relieve particular a todas las escenas de la obra, esencialmente lograda, bien construída, y con una progresión dramática que se nos impone a poco que ahondemos. Este Eduardo, que no tiene otro defecto que amar por sobre todas las cosas la holgazanería, se pasa la vida tirado en una cama, ó ambula por la casa en busca del mate, que es su consuelo, pero es incapaz de la vileza agresiva del resto de su familia. Desde su

(30) Acto tercero, escena octava.
(31) *La Nación*, octubre 7 de 1905.

rincón los ve con claridad, los define, y también se siente un poco extraño a ellos.

Dice con desenvoltura: «mi padre es un sinvergüenza», y sobre su hermano menor informa: «Es un canalla perfecto . . . la escuela del padre, de papá.» En cuanto a las hermanitas, le inspiran esta observación piadosa: «¡Son una monada mis hermanitas! . . . ¡Cómo el padre! ¡Fuera de aquí, morralla!» (32).

Lo peor es que toda esa gente obra y habla de manera que justifica las definiciones, y con una indiferencia absoluta por las proyecciones que pueda tener la vida que arrastran. Y si la obra parece cínica y despiadada, el drama es tan vivo y palpitante, en escenas que parecen arrancadas de la realidad, con su movimiento y su pasión, que se nos queda en el espíritu. Aparte de que su amarga lección es verdadera, bien conocida en nuestro medio, y alguna otra vez llevada a escena, sin esa intensidad de la obra de Florencio Sánchez, quien ha quitado todo lo que de jocoso pueda desprenderse de una pintura de los *vividores*, para dejar, descarnado y cruel, el drama (33). Un drama que es bancarrota de la individualidad. Sánchez mismo defiende su naturalismo por boca de Eduardo, el desenfadado autor de la vivisección de su familia. «¿Qué dirá Damián cuando se confirmen las cosas? Apuesto que le da por la tragedia. ¡Oh, padre, estamos deshonrados! ¡Infelice! ¡Ay, de mí¡ . . . Y la voz de la sangre, y el respeto filial y los sacrificios honrosos, y toda esa *punta de macanas* que han inventado los escritores y poetas para tener de qué ocuparse . . . El otro día leí en un diario que no sé cuál poeta había hecho mal en no tratar cosas tan sagradas como la familia, el amor filial y qué sé yo . . . Fíjate cómo nos conocen los críticos . . . » (34).

Es cierto que Eduardo juzga la institución familiar por la propia, pero nos hace comprender que añora otras cosas. Cuando

(32) Acto tercero, escena segunda.
(33) Véase: *Las de Barranco,* o *La moral de Misia Paca.*
(34) Acto tercero, escena segunda.

sus verdades parecen una enormidad, hasta para los suyos, puntualiza: « . . . No crea que estoy loco! tal vez sea el más cuerdo . . . ¡Qué asco! » (35).

El actor que encarnó este personaje en la noche del estreno, supo hacerlo. *El País*, elogia su actuación como la mejor de la noche. Le reprocha tan sólo «cierto aire y entonación de *pesado de suburbio*» (36).

La lección de *En familia* es amarga. Es, por otra parte, una lección favorita del naturalismo, hasta en el título. Así se llama una novela de Guy de Maupassant que muestra un cuadro no más encantador, y una obra dramática de Oscar Méténnier que pinta a una familia de apaches y sus miserias.

La técnica de esta comedia de Sánchez es absolutamente naturalista, y pertenece por entero, en todas sus características. a la mejor manera teatral del autor.

Estaba en posesión de todos sus medios y los aplicó a la ejecución de este retrato escénico de un ambiente y una desdichada clase humana, que cobró bajo su pluma vida singular, sin perder un rasgo, por malo que fuera, pero también con la perceptible emoción de lo que podía haber sido.

«Obra pesimista y triste», la llamó un cronista; pero también obra de sinceridad y talento, que abona sus cualidades por la vitalidad que asume en una simple lectura.

LOS MUERTOS

Este drama sucedió en el cartel de la compañía del Apolo a la comedia dramática que acabamos de ver.

Fué puesto en escena por vez primera el 23 de octubre del mismo año y Pablo Podestá, que tenía el temperamento adecuado para ello, hizo del protagonista una creación magistral. El público sintió todo el horror del drama, que, esta vez, confirma

(35) Acto tercero, escena cuarta.
(36) *El País*, octubre 7 de 1905. El actor era P. Gialdroni.

cuánto se ha dicho acerca del papel que la crónica policial desempeña en los temas del naturalismo. En efecto, si la pura realidad de los casos más terribles del vicio o la miseria y la atmósfera pasional más turbia, desempeñaron algún papel en el género, es indudable que *Los muertos* puede pasar por un alarde de todos los postulados de la escuela.

El argumento es conocido. Lisandro, víctima de su vicio alcohólico irrefrenable, ha perdido poco a poco todas las partes nobles y respetables de su yo. Le queda solamente su sentimentalismo enfermizo de borracho, y una especie de lucidez intermitente para analizar su miseria.

En el hogar le han rechazado ya. Amelia, la mujer, tiene todavía, porfiadamente prendida a la garganta, la repugnancia por ese vicio que ha sido su tortura. Ella también, cansada de miseria, ávida de alegrías, tiene un amante, tolerado por la madre, conocido por el marido.

En medio de ese naufragio de almas, apenas una sonrisa triste: Lalo, el hijo de Lisandro y Amelia.

Poco sucede en el drama y todo es lamentable. Una noche, con más alcohol que nunca para Lisandro, en medio de una orgía repugnante, al ver a su criaturita en manos de una turba de viciosos que le han arrastrado a su propia casa, sin que el terror de las mujeres haya bastado a contenerles, Lisandro se alza iracundo para degollar al amante de su mujer, en una escena atroz.

No hacen falta detalles para comprender toda la fuerza de impresión física que debía ejercer sobre el público este drama que transcurre todo como en una niebla que oculta la vida, para mostrar sólo una de las lacras del mundo.

Dice Giusti que «si su propósito fué presentar en su horrible fealdad el vicio y la crápula, fotografiándolo sin retoques, lo consiguió con creces» (37). Ciertamente, la náusea de Amelia, su gesto de repugnancia al beber agua en una copa que ha contenido vino, la carita contraída del niño que se aleja de su pa-

(37) R. Giusti, *Obra citada*, pág. 104.

dre al sentir el vaho alcohólico, todo ese asco, debía pasar al espectador.

El realismo supera allí todo cuanto podía esperarse, y si es cierto que es una «lección de moral», y «una de las más hondas manifestaciones de piedad fraternal hacia los vencidos de la vida» (38), como dice un crítico, cabe preguntarse qué papel desempeña allí el arte.

No se le deja ni el derecho de sugerir. Todo se hace por la impresión directa y brutal de los hechos, como en la horrible pantomima final, que en su escueta crudeza, debía hacer volver los rostros a todos aquellos que quisieran rehuir el espectáculo de un asesinato.

Aquello tiene un parecido sospechoso con la truculencia.

En la obra hay dos alegatos: el de Amelia, a quien el deseo de reivindicar los derechos de su juventud y sus fueros de mujer, le inspiran estas palabras: «Demasiado estropeó mi juventud ese cretino de mi marido para que pueda resignarme ahora a tolerar una nueva esclavitud» (39); y el de Lisandro, el borracho, que en sus momentos lúcidos mira la extensión de su miseria y lo absoluto de su impotencia, para decir: «hombre sin carácter es un muerto que camina».

De los dos, impresiona con más fuerza el alegato del hombre, que responde a la atmósfera general del drama, y que es más sincero. ¡Y tan sincero!

Sin que uno ni otro tengan nada de común, ni siquiera de próximo, alguna vez hemos recordado, frente a las escenas brutalmente patéticas de *Los muertos*, aquella pregunta de íntima desolación de Edgar Poe: «¿Hay demonio comparable al del alcohol?».

Los muertos, tiene todos los defectos del naturalismo, su exa-

(38) A. Zum Felde, *Proceso intelectual del Uruguay*, tomo II, página 183.
(39) Acto primero, escena cuarta.

geración de tintas, su detallismo sin depuración, lo más trágico de su pesimismo.

Pero tiene también su fuerza, que choca bruscamente con nuestra sensibilidad. Y si puede aceptarse la afirmación de Giusti, de que es drama que «no pasaría desapercibido en ningún repertorio» (40), debe hacerse la salvedad de que sus relieves no están hechos con substancia de transmutación artística, sino con carne humana dolorida y sangrienta.

Es la misma fuerza de persuasión de los anales de patología o de las estadísticas del crimen.

EL PASADO

El Pasado es una comedia de raras alternativas. Comienza en comedia, culmina en drama, y se resuelve en una amable concesión al espíritu doméstico del público, que de cualquier modo, debió quedar desconcertado. Y quedó, efectivamente, porque no demostró precisamente un entusiasmo excesivo, cuando la compañía Serrador-Mari la estrenó en el teatro Argentino, el 22 de octubre de 1906.

Sánchez comienza desde este momento, a tener otras preocupaciones, a introducir en su teatro cierto deseo de complejidad de ambiente y de doctrina, que le aleja de lo que constituía su mayor cualidad.

Con algunas alternativas, su producción dramática de género grande pierde calidades vertiginosamente, a partir de esta etapa de su carrera.

El Pasado es en realidad el gérmen de otra obra suya: *Nuestros hijos*.

Rosario, la protagonista, madre de una familia de posición encumbrada, cometió hace años pecado de adulterio que provocó el suicidio de su marido.

(40) R. Giusti, *Obra citada*, pág. 104.

Los maridos engañados, en el teatro de Sánchez, toman siempre actitudes sorpresivas.

José Antonio, el hijo mayor, enterado de la falta, ha sido desde entonces acusador tácito de la madre, que vive no obstante respetada por la oportuna ignorancia de los otros. Pero he aquí que Enrique, el hijo menor, enamorado de la hija del ex amante de su madre, recibe una repulsa enérgica, y en su afán por descubrir la causa de una hostilidad que parte sobre todo de su posible suegra, acaba por enterarse del pasado materno. Los sentimientos heridos hacen crisis. Enrique, en un arrebato, está a punto de matar a Rosario. La madre culpable sufre. Sufre no tanto por el recuerdo de su falta, por el rencor del hijo, sino por su mundo de apariencias que se derrumba. Después de la crisis de violencia, no aparece muy claro el horizonte familiar, pero en el último acto, Enrique se alejará para curarse de su herida, mientras Rosario queda, rodeada de sus hijos que han perdonado, en una plácida fiesta de familia. José Antonio, a quien ella creyó su enemigo de muchos años, será su mayor consuelo.

En *Israel*, de Bernstein, hay un conflicto entre madre e hijo, muy semejante. También allí hay una escena parecida a la de la comedia de Sánchez (41). El hijo encuentra en casa de su madre al hombre de quien puede sospechar todo y multiplica sus preguntas hasta que la confesión de la falta le aniquila. En la progresión nerviosa de este conflicto hasta el estallido final, hay habilidad técnica que prepara el efecto dramático. Es asunto de pura técnica constructiva y habilidad para medir los efectos. Ese *virtuosismo* se nota tanto en la obra francesa como en la de Sánchez (42).

Las conclusiones son confusas. ¿Qué es, qué quiere, qué siente esta mujer temerosa del prejuicio, pero adúltera, que no

(41) Acto segundo, escena séptima.

(42) No quiere significar ésto una influencia. La obra francesa de 1908 y la de Sánchez de 1906.

se arrepiente de sus faltas, pero sufre por ellas? José Antonio, libre pensador antiburgués, que se casó con una criada casi por desafío, que acusó a su madre con el ademán y la intención durante tantos años, ¿cómo se convierte ahora, hacia el final de la pieza, en su ángel redentor y le permite seguir en su dorado mundo de convenciones? ¿Por qué parecen todos señalar como hecho extraño y lamentable, la exaltación desesperada del infeliz muchacho, que es al final la única víctima? La idea central parece demostrar la falsedad de una educación exageradamente temerosa del prejuicio, excesivamente ceñida a las convenciones sociales, porque esa educación entrega después inerme a un choque espiritual como el que recibe Enrique. Lo expresa el muchacho: «Es el desmoronamiento de mi personalidad moral»... ¿Para qué me educaron así?... Para que fuera mayor mi oprobio. Nada más, nada más. ¡Oh! No podían ignorar que me entregaban sin defensa, vulnerable»... (43).

Pero esa idea se pierde en la confusión sentimental de Rosario y en la confusión mental de José Antonio. Y en todo caso, cabe preguntarse si puede un hijo, con cualquier educación, recibir tranquilamente una revelación tamaña.

El Pasado es una de las obras que pusieron a Sánchez en el camino de la falsedad. Aquí llegaba él, a pintar complejo urbanismo civilizado en posición de crítico, posición y perspectiva que no convenían a sus aptitudes. Opera con abstracciones, y no consigue darles apariencias vitales.

«Es natural, — dice Giusti — que cuando la noche del estreno cayó el telón sobre el tercer acto, el público, aunque se tratara de su autor predilecto, no pudiese mentir con aplausos su sorpresa y su desilusión» (44). La obra, con esa base falsa, no se sostiene sino hasta mediar el segundo acto. Y bien penosamente por cierto. A partir de allí, todo cae. «El problema allí planteado — dice Vázquez Cey — el de la culpa de los padres

(43) Acto II, escena octava.
(44) R. Giusti, *Obra citada*, pág. 105.

que gravita sobre los hijos, hubiera podido dar materia a una pieza de primer orden que no se produjo» (45).

Lo que aquí comienza a evidenciar Sánchez: forzada retórica, falsedad de ambiente, reacciones de inusitada psicología, son rasgos que irán acentuándose desdichadamente hasta su última pieza. Esos rasgos alcanzan extremos inexcusables en *Nuestros hijos* y *Los derechos de la salud.*

NUESTROS HIJOS

Nuestros hijos fué una comedia de éxito. Su triunfo levantó la temporada del Nacional, donde Jerónimo Podestá la estrenó el 2 de mayo de 1907. Mereció los honores de una traducción al italiano, obra de Alberto Scarzella, que fué dada a conocer por la compañía de Gemma Caimi, en el teatro Urquiza de Montevideo, en junio del año siguiente. Si el fracaso de *En familia* fué injusto, lo es mucho más el éxito de *Nuestros hijos.*

Hace años, la señora de Díaz engañó a su marido. Es decir, lo engañó a medias, porque el aludido tuvo conocimiento del suceso. En esa época, el señor Díaz temía el escándalo y quería mantener a toda costa la honorabilidad, por lo menos aparente, de su alta posición social.

Fingió no saber, y las cosas continuaron como antes. Eso, en cuanto al pasado. En el presente, es decir, mientras transcurre la comedia, el señor Díaz es otro hombre. Su visión de la vida ha cambiado, no tiene ya prejuicios. Por esa razón, acoge con singular alegría la noticia de que su hija Mecha va a ser madre: alegría muy justificada en todo probable abuelo, salvo que Mercedes es soltera, y el futuro padre del niño es su novio, personaje intrascendente e incoloro, al cual no ama. Es de-

(45) A. Vazquez Cey, *Florencio Sánchez y el teatro argentino*, página 29.

cir, el caso se debe a las solicitaciones del instinto, y el propio señor Díaz nos lo comunica.

El desventurado marido y original padre se siente dichoso, se felicita, anima a su hija a no casarse con el cómplice del pecado, ya no lo quiere, y en trance de discutir con su familia, aterrorizada e indignada por el escándalo, recuerda a su mujer y explica a sus hijos, la falta cometida por la madre. Le pide cuentas — para hablar como en el drama — del honor de la familia, que todos reclamaban a Mercedes. Y una vez destruído todo cuanto había que destruir, se retira con la hija, para vivir ambos, junto al pequeño que llegará, una vida sin falsedades.

¿Qué viene a ser este señor Díaz? ¿Un estoico, un cerebral, un indiferente? No. Es sencillamente un hombre que ha leído crónicas policiales.

Las he leído, recortado, clasificado, con esmerada aplicación, por espacio de cuatro años. De su lectura meditada ha extraído su nuevo concepto de la vida y su agresivo desprecio por los prejuicios. Lo dice: «La crónica policial me ha enseñado a encarar de otra manera el problema social que ustedes creen haber resuelto con la fundación de unos cuantos asilos» (46). El ha desentrañado de ellas las causas y los efectos del dolor humano y confiere especial atención al doloroso tema de la maternidad clandestina: «La maternidad nunca es un delito», expresa con energía, «si se infringe una ley social, se ha cumplido la ley humana que es la ley de las leyes» (47). No vamos ahora a discutir la afirmación del señor Díaz, sino la realización teatral del problema. Digamos ante todo, que A. Dumas (hijo), fué más lejos que éso en *Le fils naturel* o *Les idées de Mme Aubray*.

El señor Díaz tiene una teoría; pero la declama en tres actos. Lo imperdonable no es la teoría, sino la declamación.

Aparte de ello, la situación dramática anterior al conflicto central, ha sido cuidadosamente elegida para facilitar la mar-

(46) Acto I°, escena décima.
(47) Acto I°, escena décima.

cha de la doctrina social. Nadie pensaría en disculpar a Mecha si ésta tuviera una madre honorable y dos hermanos que no fueran un par de «tilinguitos», como dice ella misma; es decir, una caricatura de familia. Con semejante ejemplo, el teorizador no tiene derecho de generalizar.

Si el conflicto y la teoría nos fueran presentados con fuerza dramática, en amplia realización artística, podría concedérsele el derecho de sostener cualquier quimera.

Pero no encontramos aquí la potencia vital de *En familia*, por ejemplo.

Ante todo, porque el señor Díaz no le inspira ningún respeto al espectador. Es difícil desprender una conclusión clara del fárrago de sus palabras. Porque no posee ciertamente la virtud esencial de los hijos de Laconia; el señor Díaz habla, ¡Cómo y cuánto habla!

En momentos en que se discute un concreto problema vital, trae a colación «la desgarrante contienda de los siglos» y habla de «impetrar la clemencia del hombre con la oración del sentimiento» (48). Un poco desorientados por su actitud, nos atreveríamos a pensar que el sentido común es también un prejuicio para el excelente caballero. A menos que, a fuer de excepcional, carezca de sentido común, como el cohete del cuento.

Por cierto su mujer no es digna de gran respeto, pero habla con bastante más cordura que su marido.

Díaz dice ser tolerante y piadoso, pero no tolera a nadie en su casa. No tolera ni siquiera opiniones.

Cuando Mercedes, sensual y egoísta, expresa su odio por la familia que se ha escandalizado por su falta, y emplea palabras hirientes para la madre el señor Díaz escucha a su alumna y exclama alborozado: ¡Bravo! (49).

Por otra parte, su ecuanimidad y su tolerancia se derrumban al final de manera estrepitosa. Cuando en la última escena to-

(48) Acto I°, escena décima.
(49) Acto III°, escena segunda.

da la familia se vuelve contra él, el señor Díaz degenera; se olvida de «impetrar clemencias» y de hacer discursos; es un marido de melodrama. Va hacia su escritorio, abre un cajón y extrae un manojo de cartas amarillentas: ¡las pruebas!

Son las cartas culpables de su mujer.

Las había guardado celosamente, con premeditación, y quién sabe si también con alevosía. Su tolerancia, su mirador de estoico a cien leguas sobre la vulgaridad humana, se han pulverizado.

Aparte de que le falta lógica, porque comienza por defender la maternidad de su hija, pero en síntesis defiende su caída, como si éso fuera un motivo de edificación universal.

Y del mismo modo que fracasa el señor Díaz como carácter, fracasa Mercedes, su hija.

Debió ser una heroína, o por lo menos, una buena muchacha, y ¿qué hace? Tiene miedo a ratos, y a ratos se ríe de su madre, de su hermanita y de su hermano, que se bate por el honor de la familia.

No hay duda de que el duelo es un sistema algo anticuado de reparar los «estallidos del instinto» y goza de escasa reputación entre las gentes sensatas, pero es innoble que la causante se burla cuando es su hermano quien se bate.

Fallidos los dos caracteres importantes, la obra se derrumba, y como desgraciadamente el marco en que se mueven es un ambiente en extremo falseado, es bien poco lo que de ella puede perdurar para el arte dramático.

Se desprende de esta pieza un parentesco evidente: el señor Díaz, salvo sus doctrinas zoológicas, es un heredero directo de papá Lebonnard. No sólo su problema conyugal es idéntico, sino sus reacciones. Sólo que los relojes de aquél se traducen en éste en crónicas policiales. El señor Díaz es acaso más radical en sus resoluciones y mucho menos sentimental, porque todo lo que hace es premeditado.

Aquél grita: «¡bastardo!» a su hijo, y dice algunas cosas — desagradables, pero justas — a su mujer, en una escena me-

lodramática en que el gran Novelli substituía los insultos por un rugido oportuno.

Este, exhibe un montón de cartas comprometedoras en otra escena melodramática, en que no hacen falta rugidos, pero hay menos sufrimiento y más venganza.

Lebonnard era un buen hombre que se conforma con que no destruyan la felicidad de Juana, su hija. Díaz, que aspira a construir la humanidad nueva, no puede conformarse con destruir a medias. Es invulnerable e inexorable.

Papá Lebonnard era obra conocida y admirada en Buenos Aires. La trajeron las compañías extranjeras, y constituyó más tarde el éxito personal de Guillermo Bataglia.

Nuestros hijos es la obra más falsa de Florencio Sánchez. Lo incoherente de la tesis se agrava con lo absurdo de ciertas situaciones y la acartonada personalidad del protagonista.

No puede juzgarse como la restante producción del autor, porque no hay en ella nada de su manera habitual. Difícilmente encontraríamos aciertos de observación, pintura, ambiente.

En teatro, se pueden sostener las ideas más abstractas o las situaciones más difíciles. Pero es necesario saber encontrar los resortes vitales de estas cosas. Y Sánchez solamente podía dar vida teatral a lo que objetivamente le ofrecía la vida. El ambiente de *Nuestros hijos*, sus personajes, sus problemas, eran cosa que no había visto, o había visto muy mal.

Nos preguntamos si es posible enunciar un juicio como el de Frugoni, para quien: «el medio social está notablemente reproducido» (50), o como el Zum Felde, que quiere desentrañarle un fondo cristiano y asegura que Sánchez, «a haber vivido en tiempos de fé religiosa, hubiera sido tal vez un dulce apóstol de la caridad, un hermano de San Francisco» (51). Noso-

(50) E. Frugoni, *La sensibilidad americana*, pág. 161.
(51) A. Zum Felde, *Proceso intelectual del Uruguay*, II, página 170, Montevideo, 1930.

tros creemos, por el contrario, que esta obra no tiene nada que hacer con el Nuevo Testamento.

La informa, precisamente, un concepto opuesto al de la parábola de la mujer adúltera: la de las pedradas es ella aquí, y no los demás.

LOS DERECHOS DE LA SALUD

Esta comedia en tres actos se estrenó en el teatro Solís de Montevideo el 4 de diciembre de 1907. El veinte del mismo mes se daba en el Nacional de Buenos Aires, por la compañía Gamez-Tallaví. La polémica se desencadenó enseguida. El público, por su parte, dió su fallo al desertar del teatro a las pocas noches del estreno.

Unos críticos acusaron a los espectadores de mojigatos e incultos; de haber quedado fríos ante una obra magníficamente escrita. Echagüe a su vez acusó a Sánchez de haber hecho literatura a costa de la moral, el deber y la piedad. La obra, desde luego, desenvuelve un tema cruel y transcurre en la misma atmósfera polémico-profética de *Nuestros hijos.*

Roberto, hombre de letras, está casado con Luisa, quien ha sido hasta entonces una mujer amada y feliz. Pero Luisa enferma; tiene una irremediable tisis que la substrae, bien a su pesar, a su papel de esposa y madre. En su hogar, otra mujer la suplanta, atiende a todo, se adueña del afecto y la voluntad de todos: Renata, su hermana. La enferma queda al margen de la vida del hogar, a pesar de sus protestas. El conflicto se desata entre la actitud patética de Luisa, que no sabe su estado, pero lo sospecha, y la actitud brutal de Roberto, el marido, y Renata, la hermana, que en virtud de «los derechos de la salud», quieren justificar la atracción sensual que sienten uno por otro, impulso ciego a toda clase de consideraciones, y que se impone hasta junto al lecho donde agoniza la enferma.

En la última escena, la pobre mujer aparece poco menos que

convencida de su falta de derechos a vivir, y derrama su ternura sobre los casi amantes.

Esta comedia tiene algo de bueno: la progresión dramática y la hábil disposición de las escenas de efecto. Denuncia al hombre de teatro de larga experiencia que maneja la máquina escénica con precisión.

Otra cosa pudo ser excelente: el problema central, doloroso pero humano, pudo dar lugar a un drama de grandes proyecciones, sobre todo, sin alegatos interesados del protagonista. Tuvo algo muy malo: la retórica escandalosamente inverosímil.

Roberto se pone a filosofar eln escena: no sería nada eso. Pero hay que ver cómo lo hace. Parece un declamador de oficio en acto de prestar su elocuencia de alta escuela a los discursos a su cargo: ... «Pero luego vino la condena, la espantosa revelación de la impotencia humana contra los elementos inexorables, y ante ese fallo inapelable, todo cuanto en mí vibraba se desmoronó. De esa fé mía que era un roble, fueron una a una cayendo las hojas, los brotes, desgastándose los retoños, y la fronda de mis esperanzas quedó convertida en un mísero montón de cosas inertes, de hojas secas, de ramas sin savia ... (52).

Esto es pedantería irritante tal vez; pero, ¿y esto? ... «tengo la certidumbre de haberla atraído a mis destinos con el imán de mis energías expansivas» (53). Eso no es una confidencia íntima; no es ni siquiera una confidencia epistolar. Eso se parece extraordinariamente a una tontería.

Lástima grande que todas las escenas en que el drama se plantea en todos sus términos, están falseados por el prurito retórico. Así ésta entre Roberto y el médico, de igual modo otra entre Luisa y Albertina, una amiga a quien confía sus temores (54); así también la explicación entre Roberto y Renata (55).

(52) Acto IIIº, escena quinta.
(53) Acto IIIº, escena quinta.
(54) Acto Iº, escena tercera.
(55) Acto IIIº, escena séptima.

Por otra parte, y ya en el terreno del postulado central, los alegatos de Roberto tienen una base falsa de interesada demostración unas veces, y otras, demasiada dialéctica para que puedan parecer pasionales.

Hemos dicho que del conflicto pudo germinar un buen drama, por inhumano y brutal que pudiera parecer; Lenormand también suele presentar el aspecto más turbio o menos confesable de las cosas. Pero aquí ha faltado aptitud artística en la construcción.

Roberto no se debate palpablemente entre su instinto y sus sentimientos. No vemos clara su figura pasional y doliente. Nos fastidia, todo lo más.

Razón tenían Echagüe cuando dijo que «sus jeremiadas nos dejan fríos» (56).

Hay otros recursos forzados y pueriles: el relato del niño acerca de la gallinita que quiere quitar sus pollos a otra (57), y ciertas actitudes de la vieja «Mijita», que sirven para dar patetismo a lo ocurrido entre telones.

Precisamente porque la realización artística no era buena, los críticos se volvieron hacia la idea central, que lleva en sí contradicciones, y la desmenuzaron (58). Faltaba incluso la sugestión colorida de otros ambientes de Sánchez, y la eficacia de sus pinturas realistas.

Faltaba el dinámico poderío de sus diálogos *hablados*, en que, colocado él mismo dentro de cada personaje, realizaba una escena teatral en la más ajustada significación de ese término. En esta obra, tenía otras preocupaciones, cosa muy de lamentar.

Alguna vez el interés dramático alza su tono, pero con ino-

(56) J. P. Echagüe, *Una época del teatro argentino*, pág. 285.
(57) Acto II°, escena segunda.
(58) . . . «Proclama y practica la soberanía del instinto sobre el Deber y la Misericordia. Coloca la Fuerza, es decir, la Salud, sobre el Amor. La mujer no es para él sino un animal reproductor cuyos derechos al amor y la felicidad caducan con la salud.» J. P. Echagüe, *Obra citada*, pág. 285.

portunas notas falsas que malogran el momento, como en la escena del segundo acto entre Luisa y su marido, en que este último no puede refrenar sus modos de conferencista.

Esta obra fué comparada con *Denise*, de Dumas, hijo, pero no hemos podido verlo claro (59).

Ruth Richardson señala la influencia de *El Deseo*, de Sudermann.

Lo que resulta completamente inaceptable, es la afirmación de Frugoni, quien expresa que *Los derechos de la salud*... «es un drama hondo, conceptuoso y sentido y de una sobriedad magnífica en lo irreprochable de su sólida arquitectura», que es «de una sencillez clásica» y «uno de los dramas de ideas más serias y trascendentales que se hayan escrito en los últimos años» (60).

Confesamos que su trascendencia se nos escapa tanto como su sencillez clásica. Podría afirmarse, por el contrario, que Sánchez no estaba hecho para esa clase de actividades artísticas. Que ese no era su papel, y que fracasó en él como lo prueban sus últimas obras, las más endebles, las más falsas de su teatro.

Lo que constituía su aptitud natural, lo que le dictaba su gran intuición, que era la fidelísima transcripción teatral de un ambiente, no aparece en ellas para nada.

UN BUEN NEGOCIO

Un buen negocio es una comedia en dos actos surgida de la misma idea que inspiró *La pobre gente*. Fué estrenada en Montevideo el 2 de mayo de 1909. En Buenos Aires la dió la compañía de Pablo Podestá, en el teatro Apolo, el 17 de mayo del mismo año.

(59) En la crítica de Echagüe, lugar citado, puede verse esta comparación.

(60) E. Frugoni, *Obra citada*, pág. 165.

La idea es menos lúgubre y un tono más amable que en *La pobre gente,* aunque su amabilidad es de pie forzado, como siempre que Sánchez ha querido buscar a sus temas un horizonte sereno.

Ana es una animosa muchacha que trata con su trabajo de llevar adelante la precaria situación de su hogar. Huérfana de padre, atiende a las necesidades de todos los suyos. Pero el esfuerzo diario no basta a suprimir la miseria, y su noviazgo con Basilio, muchacho honrado que la quiere mucho, es apenas una esperanza sin gran consistencia en medio de tantos trabajos y desazones. Marcelina, la madre, que ha conocido otra situación, exasperada por la miseria, empuja a la joven, un poco bajo cuerda, sin atreverse demasiado, hacia un protector generoso. Generoso de dinero.

Ana cede al final, acosada por las circunstancias, perdido el apoyo moral de los suyos, pero entiende tomar un desquite anticipado de la vida, y huye con su novio, a vivir un sueño afiebrado de varios días. Después, se entregará al hombre de fortuna.

En el momento supremo, este último que hasta ahora se nos había mostrado como hombre sin escrúpulos, dominado por una pasión incontrolable, resuelve de pronto solucionarlo todo y ayudar económicamente al porvenir de la pareja enamorada.

Entre el primero y el segundo acto, se establece un divorcio palpable.

En el primero, está toda la manera de Sánchez pintor del suburbio, con todas las tonalidades que ha vivido, ni una más ni una menos. Los afectos, rencores y miserias de la pobre gente; verosimilitud de reacciones y humano fondo, de las acciones.

En el segundo, todo eso se viene abajo en un golpe de efecto absolutamente pueril. Para finalizar de acuerdo a los sentimientos del público grueso, conviértese de pronto a Rogelio, el implacable perseguidor de Ana María, en una nueva versión de la Providencia, tan anormal y tan falsa, que no podía pasar desapercibido el artificio.

Tampoco es cuerdo ponerse a recorrer regresivamente la historia del teatro y traer a empellones a Don Diego, de *El sí de las niñas*, para buscarle una semejanza imposible.

Don Diego era un buen señor muy de pro y muy honrado, mientras este Rogelio es un perfecto sinvergüenza desde el principio, que no sólo carga con la parte de villano en la historia amorosa, sino que despierta vehementes sospechas en el público, acerca de sus posibles culpas en la ruina económica del padre de Ana María.

Vázquez Cey llama a esta obra: «esqueleto de comedia», y agrega que: «había en las premisas dramáticas lo mismo que en *El Pasado*, contenida la potencia de un drama cabal» (61).

El drama estaba tratado con más lógica en *La pobre gente*, de Sánchez, y sobre todo con más sencillez de recursos.

En aquella comedia no había esa acumulación de abuela paralítica, hermanita enferma, fortuna perdida. Ana María tiene, además, algunas complicaciones de espíritu poco naturales. Cuando Rogelio dice que «hay mucho de atolondramiento en su energía» (62), tiene razón.

La obra denuncia el conocimiento de *Les affaires sont les affaires*. A pesar de las circunstancias cambiadas, hay parentesco entre Ana María y Germana. Con ambas quieren los padres concluir un negocio. Ambas se rebelan y buscan un amplio desquite en el amor, resueltas a pensar por una vez en sí mismas.

Al final del primer acto hay una escena entre Ana y su novio, muy parecida a otra de la obra de Mirbeau, con los amantes como protagonistas. Y hay en la actitud de Ana al decir: «señor, acabo de despedir a mi amante» (63), la misma petulancia y desafío con que Germana comunica a Lechat su resolución de marcharse con el suyo.

Ruth Richardson encuentra en esta obra una influencia mar-

(61) VAZQUEZ CEY, *Obra citada*, pág. 29.
(62) Acto II°, escena segunda.
(63) Acto II°, escena última.

cada de *I disonesti*, de Rovetta, tal vez por similitud del ambiente, que hace fracasar la línea de conducta de los protagonistas (64). Rovetta había ya influído sobre Sánchez. Es esta obra, lo peor de su trabajo en el género grande. A ratos vulgar, a ratos, absurda, marca un descenso evidente.

Hemos visto, pues, el desenvolvimiento de la aptitud teatral de Sánchez en el género grande.

Vacilante en *M'hijo el dotor*, demuestra ya lo que puede hacer con la pintura del ambiente. Esa cualidad suya de teatralizar una realidad objetiva, es la que se afirma en piezas posteriores, en una línea ascendente que empieza a culminar en *La Gringa*, pero distiende toda la gama de su talento pictórico unida a todo lo que de universal y profundo podía dar Sánchez, en *Barranca abajo*, obra integral, que constituye con *En familia*, su mejor momento. Un drama como ése basta para acreditar un autor.

Después, su obra desciende en calidad, a medida que él quería deliberadamente darle mayor vuelo ideológico y más amplitud social. No estaba hecho para el género. En ellas aparece sólo el hombre de teatro, hábil y experimentado.

Nunca el pensador es verdaderamente profundo. Nunca toca a la entraña humana de los problemas que presenta; nunca les da genuino valor artístico. Y bien está consignar que mantuvo siempre, desde el primer momento de labor, una actitud de absoluta disidencia con la sociedad. Pero no era eso lo que le restaba valores. Era el incursionar en campos vedados a su aptitud.

El punto más bajo de su descenso, lo marca *Un buen negocio*.

Paralela a ésta, corre otra manera de su habilidad, encausada sobre todo en el sainete. Para ella, le sobraban alientos. Vamos a ocuparnos ahora de ese aspecto de su producción.

(64) Ruth Richardson, *Florencio Sánchez and the argentine theatre*, pág. 158.

LAS OBRAS MENORES

Florencio Sánchez volcó sus impresiones literarias, casi desde el principio de su carrera, en forma dialogada. En aquel *Centro Internacional de Estudios Sociales*, que le contó entre sus miembros, en la época de sus juveniles andanzas por Montevideo, hacía sátira social, en intencionados diálogos, para mayor regocijo de los afiliados.

Más tarde publicaba en *La Razón* de Montevideo, crónicas policiales también de índole crítica, y en forma de diálogo. Es decir, arrancaba del diario episodio popular — patético o risueño — la línea dramática que podía contener.

La vida popular era su esfera de interés por aquel entonces y sus primeras producciones para el teatro estuvieron sugeridas por el suceso común, que se vive un día en la ciudad.

Más tarde hubo de dar en ese molde de la breve pieza costumbrista, verdaderas obras de valor. Fué un maestro en ese género de tan arraigada popularidad entre nosotros.

La primera de ellas, cronológicamente, fué *La gente honesta*, sainete en un acto que se hubiera dado en Rosario el 26 de junio de 1902, a no mediar la circunstancia de sus despreocupadas alusiones a gente muy conocida.

En aquel año era Sánchez miembro responsable de la aparición de *La Epoca*, diario fundado con otros compañeros después de su expulsión de *La República*, el diario de Schiffner, presidente del Concejo Deliberante.

El sainete fué prohibido en la misma noche del estreno. Actuaba entonces en el Politeama de Rosario, teatro del suceso, la compañía de Enrique Gil y Félix Mesa.

Por los años de 1898 a 1900, se delineó en Rosario el Parque Independencia. En medio de los jardines se hizo un lago artificial de varias cuadras, y con la tierra extraída, se levantó una modesta loma a la cual el léxico popular bautizó inapelablemente como «la montañita».

En la plataforma superior se instaló un café al aire libre, que entre sus muchos atractivos, contaba con una gruta à mitad de camino en la rampa de acceso.

El lugar, que por la tarde no podía escandalizar a nadie, se convertía, pasada la medianoche, en algo que podía escandalizar a todo el mundo. Desempeñaba el difícil papel de «piedra del escándalo», el inocente *portland* que protegía las sombras de la gruta.

Contra el café de «la montañita», contra sus parroquianos de *la mejor sociedad* y contra sus hipocresías, estaba dirigida la crítica contenida en *Gente honesta.* En ella se llamaba la atención sobre Schiffner, al apodar *Chifle* a uno de los personajes más burlescos. Precisamente del presidente del Concejo Deliberante partió la orden de suspensión. *La Capital* de Rosario, decía el 27 de junio de 1902:

«Antes de empezar la tercera sección, las galerías y patios del teatro se hallaban repletas, habiéndose agolpado a la boletería un público numeroso que solicitaba localidades para ver *La gente honesta*, reinando mucha expectativa por conocer dicha obra que a tantos comentarios ha dado lugar. De repente, empieza a correr el rumor de que por orden superior había sido suspendida su representación. Y efectivamente, *La gente honesta* no se dió, representándose en su lugar *El cabo primero*, defraudándose así la expectativa del público. Se dice que *La gente honesta* se dará el sábado».

Pero la obra no se dió. Hubo de consolarse Sánchez con publicarla — después de un arresto y una lluvia de golpes con que le obsequió la policía — en una edición extraordinaria de su

diario. Todo ocurrió en la misma noche: arresto, paliza y publicación (1). Digamos ahora que este sainete se presta más al comentario de su historia, que al comentario estético. Si alcanzó los honores de la persecución, fué porque las alusiones eran claras, y no porque contenga nada terrible.

Relata las andanzas de dos muchachas, que quieren sorprender al marido de una de ellas en el café de *la montañita.* Si hay allí pintura de algo, no es ciertamente de nada muy gracioso ni espiritual. Es toda la vulgaridad de unos cuantos semiborrachos y otras tantas damas poco recomendables; eso sí, con toda la naturalidad que podía conferirle Sánchez. La obra no se dió nunca, porque fuera de Rosario y fuera de época, no tenía interés alguno.

La segunda obra de este género que escribe y estrena es *Canillita.* Un esbozo de ella, con el título de *¡Ladrones!,* se dió en el «Centro de Estudios Sociales» (2). Luego, con más consistencia de obra completa, fué estrenada en Rosario por la compañía Lloret, el 2 de octubre de 1902.

Un éxito de doce noches llamó la atención sobre el autor y consagró la palabra.

En Buenos Aires la dió Jerónimo Podestá el 4 de enero de 1904, en el teatro de la Comedia.

Canillita es una zarzuela en un acto y tres cuadros. Sus personajes son todos del suburbio: el pequeño vendedor de diarios, insolente, deslenguado y buen chico; Pichín, el *malevo* ladrón que castiga mujeres; las comadres del conventillo, el mercero, el vendedor de naranjas...

Todos ellos hablan, riñen o hacen confidencias en lengua pintoresca a veces, grosera a menudo. Unidos íntimamente a la época en que surgieron, el lenguaje se matiza de expresiones usuales entonces... «¡Cuidado, no vayan a mancharle las ena-

(1) Edición extraordinaria de *La Epoca.* Rosario, 26 de julio, 1902.
(2) Dato de Don Pascual Guaglianone.

guas a la hija de Roca!», dice con sorna una comadre a otra, en una algarada de patio (3). Todos ellos tienen la reacción fácilmente comprensible, casi gráfica. Están enclavados en su ambiente como los muñecos de un retablo. No hay nada excesivo ni extraño allí. Sánchez descubre bruscamente su paleta, cargada con todos los matices populares, y nos presenta sus personajes delineados. Ya veremos como les hace vivir, gozar y sufrir, en otros cuadritos como éste, pero de factura cabal.

De *Canillita* decía Mariano G. Bosch: «Fuerte brochazo de una gran eficacia dramática... terminaba el sainete con una puñalada criolla, admirablemente.» «Había que ver con qué propiedad los actores vestían la indumentaria del compadre, hablaban en guarango y actuaban como el malevo. Y con qué fruición y acertada entonación decían las cosas de ellos, de su lenguaje» (4).

Esa fruición la demostraron en mayor escala cuando estrenaron *Cédulas de San Juan*, sainete en un acto, con la misma compañía y en el mismo teatro. Fué el 1º de agosto de 1904.

En la nueva obrita, debían presentar las movidas escenas de una fiesta criolla, la celebración de un día de San Juan, con su típico e ingenuo juego de azar: las cédulas familiares que provocan nuevas risas en la fiesta. Aquí terminan por provocar una puñalada entre dos mozos que se disputan el amor de una coqueta. Pero no olvidemos que estamos sobre el tablado del género chico nacional, y para más, con gauchos, porque la fiesta se realiza entre gentes de campo. El ambiente es cálido, la pintura, viva; hasta el menor detalle tiene fuerza de evocación. Y tal vez no fuera lógico decir evocación, porque más que eso, parece un retazo de vida, en que surge, crece y estalla la incidencia central. Y decimos incidencia, porque el tono amable no

(3) Cuadro tercero, escena segunda.

(4) Mariano G. Bosch, *Orígenes del teatro argentino*. Buenos Aires, pág. 135.

desaparece de la escena. Ni la puñalada es mortal, ni el rencor irremediable, ni la mujer, mala.

Hay una cosa particularmente digna de mención en estas escenas: el lenguaje. Es, sencillamente, el lenguaje del paisano. Tiene su gracia un poco pueril, sus chocarrerías, — como diría Sánchez — sus imágenes, sus vocablos. Si comparáramos este lenguaje con el que se habla en *Jesús Nazareno*, de García Velloso, estrenado dos años antes en Buenos Aires, nos quedaríamos sensiblemente desorientados. Porque mientras el lenguaje de Sánchez nos trae a la memoria todo lo que hemos podido oír en el campo, el de García Velloso, que también quiere ser campero, no nos recuerda nada que hayamos oído en parte alguna.

En la vivaz sucesión de las escenas, el diálogo se cruza siempre lógico, siempre acertado. Y si no hay aquí poesía ni elaboración artística, no son necesarias más que sus cualidades de ambiente para realizar ampliamente el sainete, que a fin de cuentas no es más que éso: ambiente.

Ahora, imagínese lo que podía ser un pericón con relaciones bailado por Jerónimo Podestá y Orfilia Rico. No se necesitaba más para producir el entusiasmo público, en aquella época en que el gauchismo todavía campaba por sus respetos.

En el año 1905 Sánchez estrenó *Mano Santa*, otro sainete en un acto, que dió José J. Podestá en el Apolo, el 9 de junio. Presenta otro aspecto de la vida popular: la influencia poderosa que ejercen los curanderos sobre la imaginación del pueblo, con sus ribetes de ridículo y su carácter de explotación desvergonzada.

No aparece en escena el curandero, pero en cambio, aparecen sus víctimas pasadas y las que aspiran a serlo. Todas ellas, tienen por marco la pieza de una casa de vecindad, con su puerta abierta sobre el patio, que es como si dijéramos el ágora de todo ese mundo.

Están llenas de claridad estas escenas; de sentimientos ama-

bles, sin notas de amargura, con una ironía risueña que envuelve a la mujercita caprichosa que quiere consultar a Mano Santa, contra la voluntad de su marido, excelente muchacho muy enamorado.

Es fresco y familiar ese amor sin complicaciones. Salta por ahí alguna notita que viene de la ideología de Sánchez: «Yo te lo dije, enseñándote mi moral: el matrimonio no nos vinculará más que nuestro amor. Si dejas de quererme, me lo dices honradamente y recobrarás tu libertad ...» (5). Porque el muchacho tiene sus preocupacioner sociales, admira al doctor Repetto y a Ingenieros, según confiesa su mujer. Pero todo ésto complica poco la situación. El marido se exaspera por celos, como cualquier otro marido sin doctrinas, riñen y hasta hay una cachetadita inofensiva. Es precisamente la cachetada la que hace entrar en razón a la mujer.

Recurso de vieja, viejísima y prestigiosa actuación en teatro, aunque en la vida no resulte de tan probada eficacia.

En resumen, unas escenas amables, sonrientes, de atmósfera clara, poco habitual en Sánchez, y a pesar de ello bien construída, de una fidelidad mimética que esta vez no ha ido a buscar lo más triste o lo más deformado de la vida.

El desalojo encierra, al contrario, un doloroso episodio. Es uno de los más dramáticos sainetes de Sánchez.

Los hermanos Podestá estrenaron esta nueva obra en un acto el 16 de julio de 1906, en el Apolo de Buenos Aires.

El procedimiento judicial de un desalojo, con sus notas vulgares, pintorescas o emotivas, le sirve para mostrar una tristeza más del suburbio miserable. Una pobre madre — Indalecia — está con sus hijos y sus humildes chismes domésticos, después del desalojo, en medio de un patio de conventillo, sin resolución, ni alternativas, ni horizonte alguno: al cabo de la miseria.

Por allí desfilan las vecinas, compasivas o malignas, la *en-*

(5) Acto único, escena quinta.

cargada, el botellero, que es aquí el único e insospechado rebelde a los procedimientos de la caridad oficial y la inconsciente crueldad de la gente. Frente a la tragedia común de la pobre Indalecia, la casa, la ciudad, quedan indiferentes.

Si una colecta periodística con más visos de publicidad que de caridad, le proporciona algunos pesos, le quita en cambio los hijos para mandarlos a los asilos.

Es una manera de ayudarla a vivir.

Y nadie se explica que la madre así herida, no exulte de agradecida alegría ante tamaña ventura. Nadie comprende.

La pobre mujer se queja de esa muralla de incomprensión e indiferencia con que el mundo aisla a los que han perdido la partida y no significan dentro de la sociedad sino un guarismo negativo.

«¡Es lo que más me desconsuela! . . . Me da tantas ganas de llorar . . . ver que una no es nadie . . . que de repente queda sola en el mundo, aislada . . . abandonada de todos, pero peor que un perro . . . » (6).

La ciudad no detiene su marcha, no puede ponerse sentimental por una cosa tan vulgar como esta miseria, ni por esta porfiada mujer que persiste en ser madre cuando no tiene qué comer.

Desfilan por estas escenas personajes típicos: el comisario, los fotógrafos de periódico a caza de una nota gráfica truculenta, un inválido de la guerra del Paraguay, criollo viejo, cínico y vividor, tipo interesante por lo que tiene de realidad palpable.

Especula con sus problemáticas glorias pasadas: « . . . Mire amigo; este brazo lo perdí en Estero Bellaco, y aquí en esta pierna tengo otra bala más, ¿sabe? Bueno, y ya ve lo que he ganao . . . » (7).

Y lo único que se ve claro es que viene a ver a Indalecia, su

(6) Acto único, escena tercera.
(7) Escena séptima.

hija, después de muchos años de olvido, sólo porque hay algún dinero en perspectiva.

Tiene un odio: «el gringo». Esta palabra tiene en sus labios un valor negativo, de insulto, como en boca de Cantalicio de *La Gringa*. En realidad, los personajes tienen rasgos comunes.

«¿No vé hombre? ¡A qué extremo hemos llegado! Los gringos tienen que defender a los defensores de la patria!»... (8).

Tiene un amor: el alcohol.

«¿Qué quiere, pues? Es lo único que me ha dao la patria... un vicio...».

Lo cierto es que esta caricatura de héroe se adueña de la escena.

Jenaro, el rebelde censor de la filantropía aparatosa sin sentimiento, no asume por cierto el tono forzado de quien recita un papel. Lo que dice es natural y sentido. Cuando alguien le reprocha su intromisión, explica:

«No tengo que ver, pero digo la verdad, ¿sabe?» (10).

En resumen, el cuadro es naturalísimo, tiene fuerza dramática en sus proporciones reducidas, y produce la impresión de cosa acabada y completa, lo que no suele ocurrir en los otros géneros que abordó Sánchez.

Los Curdas, estrenado en el Apolo por José J. Podestá, el 2 de enero de 1907, es apenas un intento de sainete, sin importancia alguna y sin dignidad artística, construído sobre la base de *La gente honesta*, con su asunto y escenarios parecidos, trasladados a un lugar cualquiera de parrandas bonaerenses. Es casi increíble que Ruth Richardson, que estudia concienzudamente el teatro de Sánchez, encuentre similitudes y sugestiones, entre las dos mujeres que aquí figuran, y Porcia y Nerisa, de *El mercader de Venecia*, o las dos esposas de *El sombrero de*

(8) Escena séptima.
(9) Escena octava.
(10) Escena séptima.

tres picos, de Alarcón (11). Nos parece un exceso de buena voluntad.

A *Los curdas* siguió *La Tigra*, que nos hace olvidar en absoluto aquel fracaso. Parece como si Sánchez hubiera querido demostrar que podía hacer mucho más que aquello. Fué estrenado este nuevo sainete en un acto, el 8 de enero de 1907, en el teatro Nacional. La compañía era la de Jerónimo Podestá: *La Tigra* es la historia abreviada de una mujer de mala vida, que se lanzó al vicio como hubiera podido lanzarse al suicidio, en una hora de esas sin horizontes. Ya no tiene ningún escalón más bajo que pisar. Su apodo nos dice lo necesario acerca de su carácter y de su fama. La vemos en un café-concierto de ínfima condición, entre gentes y costumbres al margen de la sociedad.

En un momento cualquiera de pecado, un hombre de tantos descubre un retrato en el cuarto de La Tigra. Es el de su hijita.

Entonces la mujer habla. Tiene una fibra humana aún: su amor maternal. Habla de su nena, de su cariño, de sus ilusiones. Y por esa noche, la presencia de la niña, casi real desde su retrato, derrama su pureza y se impone en la habitación innoble. La «nena» de La Tigra está allí. La evocación de la madre la ha traído, y la Tigra la respeta. Hay una gran fuerza expresiva en esta escena, una honda sugestión psicológica. La figura de la Tigra es nítida y poderosa.

Aunque no falte el colorido y la fidelidad de ambiente, esta obra se destaca más que nada por esa acertada nota dramática, profundamente original y tratada con una limpieza de procedimientos, que se nota ante todo, en la forma feliz en que Sánchez ha evitado la crudeza excesiva y la grosería.

Hubiera sido muy fácil caer en ello. Parece como si la dulce figura infantil se hubiera impuesto también al autor. Y en

(11) Ruth Richardson, *Florencio Sánchez and argentine theatre*, New York, 1933, pág. 131.

ese ambiente del café-concierto, la suave nota emotiva confiere particular belleza a *La Tigra*, la más teatral y la más valiosa de sus obras menores. Contiene, en tan breve espacio, una intensidad dramática admirable, que se resuelve en recursos artísticos puros.

Queda en nuestra memoria la figura de la mujer, colorida y trágica, como una silueta que hubiera trazado Sorolla en aquel ambiente turbio.

Moneda Falsa debe su título a un concurso teatral organizado por Laferrère en 1907. De acuerdo a las bases del mismo, cierto número de títulos, fabricados ex profeso, fueron sorteados entre los autores concurrentes, que debieron ajustar su obra a ese requisito y concluirla en quince días.

Aquello del nombre forzado, podía pasar como ocurrencia de bromista, al par de la que fraguó Vital Aza allá por 1886, cuando organizó en Madrid un concurso de sainetes muy semejante a éste que nos ocupa, y sorteó los títulos en un sombrero. Aquello tenía como único fin, dislocar de risa a los amantes del género chicó, y lo decían a las claras títulos como éste: *Bonitas están las leyes o la viuda del interfecto*.

Pero, en el concurso de 1907, en que las cosas se hacían con miras a la seriedad más absoluta, y en que fueron presentadas obras de todas clases, con el único carácter común de su brevedad, esta imposición podía parecer arbitraria y lo fué seguramente. Queda absuelto de culpa y cargo Laferrère, que no tuvo nada que ver con la redacción de las bases.

A Sánchez le tocó en suerte *Moneda falsa*, y con él consiguió lo que muy pocos de sus camaradas en el concurso: hacer una obrita maestra.

Moneda falsa, en efecto, marca uno de los más grandes aciertos de Sánchez en este género del sainete. Porque no sólo tiene las mejores y más legítimas cualidades de pieza de costumtumbres — buenas o malas — sino que el significado dramático de la figura central alcanza particular hondura.

El protagonista representa dentro de los sainetes de Sánchez,

lo que Zoilo de *Barranca abajo* dentro de sus obras largas. Y ésto por obra de su bien delineada figura.

Nada más sencillo que la trama.

Moneda falsa, el apodo de un ladrón y falsificador de vuelo corto, es como una lápida puesta sobre sus buenas intenciones, sus deseos de honradez y vida limpia. El pobre muchacho, que quisiera escapar del enredo delictuoso que constituye su mundo habitual y le repugna, no puede hacerlo, porque su pasado es lastre que le lleva al fondo, y porque no tiene — y lo sabe — la fuerza de carácter que es necesaria para un cambio fundamental.

Sus objeciones pesan más que sus intenciones. Es un semi-hombre honrado, pero es indudablemente simpatiquísimo al espectador.

Tiene un amor, algo turbio como todas sus cosas, porque tampoco en este plano pudo respirar atmósfera límpida.

Carmen, su amante, es otra semi-mujer honrada, con aspiraciones, pero sin fuerza.

Y allí, enredado en esa madeja, *Moneda falsa*, cae otra vez preso, culpable a medias, traicionado a medias. En el último cuadro, con un legítimo bofetón de arrabal, sacude su marasmo de la voluntad, para mostrar su indignación a la mujer que le traicionó por miedo y ha ido a verle por amor.

La figura y el episodio sirven a Sánchez para construir tres movidos cuadros que realizan en conjunto un sainete cabal y perfectamente logrado.

Juan Pablo Echagüe dijo de él: «Acaso en ninguna como en esta palpitante *tajada de vida* (de *mala vida* según el mismo autor la llama) arrojada a las tablas, ha desplegado el señor Sánchez sus cualidades de observador y colorista. La Suburra porteña con sus tipos, con sus costumbres, con su ambiente de abyección y delito, con su lenguaje pintoresco y bárbaro, está entera en el cuadro. Se la evoca, se la ve, moviéndose tumultuosa

y sombría, allá por los antros del suburbio, a través de las escenas crudamente realistas de la comedia» (12).

En efecto, allí tienen lugar las peripecias de *Moneda falsa*, entre ladrones y estafadores, entre algunos tipos pintorescos como el ingenuo italiano a quien le hacen con limpieza el cuento del billete premiado, el obrero a quien sus chiquilines van a buscar a la taberna, el jugador camorrero y matón que escucha dócilmente a la mujer, chillona y deslenguada, que se lo lleva (13).

Entre esas gentes, entre sus brusquedades y sus parlerías desvergonzadas, pasa Moneda Falsa con esa su tragedia de honradez frustrada.

Desde las primeras escenas, sabemos lo que pasa.

Escuchemos el diálogo:

MONEDA FALSA

—...Muy rabioso con esta vida. No puedo más.

CARMEN

—Dejala, nadie te obliga.

MONEDA FALSA

—Dejala, dejala. Eso se dice. Ya la dejo. ¿Qué hago ahora? ¿Pá qué sirvo?... Siquiera hubiese servido pá ladrón. Pero vos sabés que no tengo genio. ¿Qué papel estoy haciendo entonces?... ¡Pucha digo que es triste! ¡No tener genio pa nada!... ¡Ni pa abrirles las tripas a todos esos que me dan asco! ¡Asco, asco, asco!...» (14).

No puede ser honrado, porque nadie da trabajo a un ladrón, y si alguna vez tuvo más suerte, no faltó un ex camarada a quien

(12) Juan Pablo Echagüe, *Una época del teatro argentino*. Buenos Aires, 1926, pág. 62.

(13) Cuadro I°, escenas segunda y tercera.

(14) Cuadro I°, escena séptima.

no podía negar el favor de *ayudar* en algún negocio turbio. En la cachetada final, pone toda la rabia de verse definitivamente ligado al delito, por culpa de quien era su último resto de fé.

La obra se estrenó el 8 de enero de 1907, junto a una comedia de Xavier Santero titulada *En carne viva*. La compañía de Jerónimo Podestá, que era la encargada de presentar al público las primicias de aquel concurso, puso todo su entusiasmo en la interpretación de *Moneda falsa*, que gustó extraordinariamente y se repitió en otras temporadas.

Marta Gruni fué su última obra de género chico. La estrenó Arsenio Perdiguero en el Politeama de Montevideo el 7 de julio de 1908. El 5 de noviembre del mismo año la daba en Buenos Aires, en el teatro Argentino, la compañía de Florencio Parravicini. La obrita tiene comentarios musicales de Dante Aragno, pero no alcanza a zarzuela cabal. Parece sainete, mal sainete, híbrido, truculento, con algunos recursos forzados y otros pueriles.

La historia de la muchachita humilde, oprimida y maltratada por los suyos, que quiere resarcirse con el amor, lo ha tratado otras veces Sánchez. Aquí exagera la nota lúgubre, la brutalidad, los golpes, hasta la doble puñalada final en que todo acaba violentamente.

Hay también un canastero filósofo poco convincente, visitas al amante con nocturnidad y escalamiento y algunas canciones repartidas como efectos sentimentales. Las canciones no són de Sánchez ni figuran en la edición de la obra.

En conjunto, *Marta Gruni* no alcanza al nivel de *Canillita*, por ejemplo, y está muy por debajo de *Mano Santa*.

Sánchez es autor de dos zarzuelas de género chico que tienen música de Francisco Payá, el veterano colaborador de Nemesio Trejo.

Una de ellas, *El Conventillo*, fué estrenada en el Marconi de Buenos Aires por la compañía española de Eliseo Sanjuán y Carlos Salvany, el 22 de junio de 1906. La otra, *El cacique Pichuleo*, la estrenó Pablo Podestá en el Argentino, el 9 de ene-

ro de 1907. Ninguna de ellas significa nada en el teatro de Florencio Sánchez, y nunca fueron editadas.

Asombra el comprobar que los críticos de Sánchez no hayan prestado mayor atención al aspecto de su labor que acabamos de examinar.

Mientras en torno a sus obras largas se desencadenaba el temporal polémico, apasionado o irónico, nadie se ocupó particularmente de sus sainetes, a pesar de reconocer en Sánchez un *costumbrista*, un *pintor de ambientes*, un valor de *arte dramático regional*.

Cito expresiones recogidas en varios libros o artículos de crítica.

¿Por qué, pues, no dar mayor importancia a esas obras en que pudo ejercitar libremente su especial disposición?

¿Acaso no es el sainete un cuadro dramático de costumbres? Y los sainetes de Sánchez, salvo alguna excepción constituída por ensayos o por zarzuelitas mediocres, son muy buenos.

Había dos motivos fundamentales para que lo fueran: ante todo, la vida popular que debían reflejar, Sánchez la había vivido, la había visto por dentro, la había asimilado, detalle a detalle.

La comprendía perfectamente y hasta tenía él mismo mucho de su psicología. Sus dotes de observador, de observador de raza, podían dárnosla en toda su fuerza emocional.

Recordemos que «su memoria visual y auditiva eran excelentes. Perspectivas, actitudes, gestos, ideas, modismos, formas prosódicas, iban archivándose en su memoria» (15).

¿Se necesita más para pintar costumbres? Se podría contestar: si, se necesita saber pintar. Y bien, Sánchez sabía. Sabía hacerlo como dramaturgo. Hasta en sus obras malas tiene aciertos puramente técnicos. «Su ojo dramático discrimina claramente los rasgos externos», dice Vázquez Cey.

A esa cualidad pictórica que le ataba a una vida popular que

(15) R. Giusti, *Obra citada*, pág. 85.

él mismo vivió, hay que agregar otra circunstancia: un sainete no le exigía el largo esfuerzo de una comedia o un drama.

Podía hacerlo en los dos o tres días febriles que dedicaba a escribir una obra.

Y nos los ha dado por eso acabados y enteros, con plenitud constructiva y no rigidez esquelética.

Por eso repetimos que los sainetes de Sánchez son muy buenos.

El sainete tiene entre nosotros una larga y feliz historia. Desde la época en que habíamos resuelto hacer tragedia clásica o drama romántico, con las miradas puestas del otro lado del océano, el sainete nacional, lleno de todo lo que pertenece esencialmente a nuestro pueblo, había surgido con espontánea frescura.

Continuó ininterrumpida su gravitación. Con gauchos, paisanos, malevos o inmigrantes, puso jalones en escena a nuestra evolución popular. El sainete significa mucho para nuestro teatro nacional. No es despreciable ese significado, y Echagüe aludía a él cuando dijo: «... es innegable que los jugos nutricios que lo alimentaban eran locales; como que provenían del arrabal porteño, que por su carácter heteróclito y cosmopolita, no se parece al arrabal de ningún país» (16).

Y nuestro arrabal, ese que tiene todas las características y ninguna en particular, ese arrabal del tiempo de Sánchez, se quedó fotografiado en el sainete de Sánchez.

El marca un momento definitivo en ese género en el cual constituye — ya lo hemos dicho — un maestro. Cuando se escriba la historia del sainete argentino nadie podrá desconocer la importancia y el valor de su obra, que señala un acierto singularmente feliz, y que aportó tipos, lugares, costumbres y lenguaje, que estaban entonces en la ciudad o en el campo.

Algunos se han ido ya. Otros se van poco a poco. Pero quedan todos en este teatro, fiel documento que puede volverlos a la vida en un instante, en cualquier escenario nacional.

(16) Juan Pablo Echagüe, *Una época del teatro argentino*, p. 19.

LA IDEOLOGIA DE FLORENCIO SANCHEZ

Lo que Martínez Cuitiño llama la *falacia libertaria* de la crítica a Sánchez, fué una posición extrema para enfocar el teatro de este autor desde el punto de vista de su ideología, como si ella fuera una categoría estética. Cierto es que patentiza en toda su obra determinada tendencia, pero también es cierto que no es ése el único elemento de su teatro.

Es evidente que Florencio Sánchez, por su mentalidad, venía de la doctrina liberal que hizo eclosión a fines del siglo pasado, florecida sobre el vital realismo filosófico que marca aquella hora de la historia del pensamiento. Ese realismo vital asumió las directivas de la mentalidad ambiente, para llevarla a una verdad de rico y fuerte contenido. Tal era, por lo menos, su esperanza.

Traía consigo el desprecio por las religiones junto a una ética del altruísmo; la negación de la especulación filosófica junto a locas esperanzas en el estudio histórico de la evolución científica; predicaba el error original de la sociedad constituída, y quería lograr la superación moral de las clases trabajadoras, los que viven por sus manos y tienen derecho a bien vivir.

Removió los problemas complejos de capital y trabajo, de división de bienes, de clases sociales. Esos problemas venían de lejos, de bastante más lejos que el límite temporal del siglo, y los pensadores del socialismo los pusieron sobre el tapete.

Veían solamente una causa para el falseamiento de la condición humana: la pésima organización social. Por eso idealizaron la revolución, que al transformar radicalmente las condiciones de la vida traería el reinado de la razón y la verdad.

El mundo sensible cobró importancia, quisieron cerrar la puerta a los mundos ideales, pero quedó un resquicio para una

ráfaga de sueños románticos, — y bien románticos — sobre el porvenir de la sociedad.

Los problemas del socialismo viajaron por todo el mundo, porque en todas partes había gentes lesionadas por el estado constituído. La exaltación casi mística de las teorías sociales en auge, llevó a los espíritus propicios al nebuloso anarquismo.

Cosa discutible, y discutida en todos los tonos del apasionamiento, y que tuvo algún minuto de íntimo consorcio con la literatura.

Aquí, en el Plata, las ideas jóvenes renuevan bríos; sobre todo, si hay alguien que se ocupa en contrariarlas; siempre tenemos un grupo demoledor por naturaleza.

Mientras el anarquismo doctrinario hacía sus adeptos en un ambiente, todo el complejo ideológico del momento se apoderaba de otras mentalidades, que estaban ligadas al ambiente cultural y que sintieron la inquietud social como artistas y como hombres. Sánchez pertenecía a ese grupo. Y fué, en su tiempo, un periodista del movimiento.

Del grupo literario-libertario que acompañó siempre Sánchez fueron: Alberto Ghiraldo, escritor, dramaturgo, fundador de revistas de crítica acerba, inquietas, subversivas y descontentas; José de Maturana, Monteavaro, Alfredo A. Bianchi, Rafael Barret, Félix Basterra, Pedro Calou, Julio Camba, Julio Barcos; Payró era socialista, con Justo, Malagarriga, Molina y Vedia, Bunge y otros.

El movimiento buscaba paralelismo con el que representaron en Francia, O. Mirbeau, Gautier, Sebastián Faure, Jean Grave, Laurent Tailhade.

Algunos batallaron por las nuevas ideas en la forma escandalosa que suelen utilizar en literatura los adeptos jóvenes.

Hacia fines de 1897, Ingenieros alborotaba el ambiente desde *La Montaña,* periódico «socialista-revolucionario». Revolucionario también en arte, por serlo en todo. En el viejo *Ateneo*, el grupo joven, camorrero y lapidario, giraba en torno a Darío, curioso anarquista-católico, y vociferaban en pro del Arte Nuevo.

Aníbal Ponce, que ha historiado con cariño el movimiento, recuerda las famosas tormentas mentales que se desencadenaban en aquel cenáculo en que: «se proclamaba en alto la ruina de la vieja preceptiva como se había proclamado la ruina del Estado» (1). En *La Syringa*, nombre con que el grupo pasó a la historia... humorística de la ciudad, surgió cuanta desfachatada picardía literaria tuvo lugar por entonces.

A la *Syringa* se incorporó Sánchez en 1903. Venía con cierta aureola de profesado extremismo. Ensayos teatrales representados para un *Centro de Estudios Sociales* de Montevideo, colaboraciones periodísticas de escarapela roja, y la compartida responsabilidad en la aparición de hojas de semejante ideología. Para *La Syringa* leyó Sánchez, en la redacción de *El País*, los tres actos de *M'hijo el dotor*.

Pero también compartió el lado serio del movimiento. Admirador de los dirigentes europeos, nunca los perdió de vista cuando se hallaron entre nosotros. Lo demostró cuando llegaron Gori o Malatesta.

Colaborador de la prensa anarquista, de *El Sol*, de *La Protesta* (de la cual fué director por un lapso), de los semanarios de Ghiraldo, propagandista, perseguido en Rosario y en Buenos Aires, los jefes del partido lo enfocan desde su ángulo como autor de una severa crítica social.

Hacia 1902, cuando se dictó la ley de residencia y al declararse la huelga general, Sánchez, con Ghiraldo y otros, publicó artículos vibrantes en *El Sol*, contra las deportaciones.

En Sánchez, toda esta ideología está hecha de sentimiento. De un agudo sentimiento de compasión y simpatía por la clase humilde, por la masa popular, hacia la cual iban sus esperanzas de superación moral.

La había visto de cerca, conocía sus miserias y sus dolores, tanto como los resortes de su actividad. La pintó en *La pobre gente*, donde mostró la dolorosa mutación de las grandes jerar-

(1) *Revista de Filosofía*, año XII, nº 1, enero, 1926.

quías sentimentales: El Padre, La Madre, El Amor, en ese reino hostil del hambre, donde se desvirtúan, se falsean, se convierten en lamentables cosas frustradas.

Allí se miran padres e hijos, lívidos de miseria, y se disputan un mendrugo, mientras el pobre romance de Zulma, la muchacha, naufraga en el torpe apetito del patrón de una fábrica, que puede proporcionar trabajo, es decir, pan, y por eso es omnipotente.

En sus escenas de la vida humilde, con sus pobres seres, cuyo grande y único problema está en esa posición frente a la sociedad constituída, está el origen de su prédica.

Mal engranaje resulta la sociedad para quien no tiene privilegios. Por allí han de pasar sus ilusiones y sus apetencias, sus necesidades tanto como sus sueños.

Mal se puede conservar el derecho de soñar, cuando no se tendrá siquiera el derecho de comer. ¿Cómo conservar amores, ideales y ternuras, en la diaria lucha sin belleza?

Ni los hijos pueden conservarse. A la pobre Indalecia de *El Desalojo*, se los quitan para que pueda vivir, en un aparatoso acto de caridad oficial. Estas pobres criaturas han perdido la facultad de embellecer le vida. En *Un buen negocio*, la madre cansada de pobrezas, empuja a la hija hacia un protector generoso, convencida de la inutilidad de un trabajo abrumador, que no proporciona lo necesario.

En todas estas obras campea una compasión honda y palpitante por los humildes. Esta muchedumbre dolorosa, en la cual es necesario reconocer seres humanos, recuerda la muchedumbre que grita: «... du pain! ... du pain! ...» en las escenas de *Les Mauvais Bergers*, de O. Mirbeau, esta obra que Sánchez amaba y cuya sugestión doctrinaria debía ser una síntesis de sus aspiraciones, porque Mirbeau, socialista anárquico y demoledor, planteó en el teatro el viejo problema del capital y el trabajo, en un ademán que condena casi tanto a los amos indiferentes como a los agitadores alucinados por la violencia estéril.

Ha mostrado la escuela dolorosa del problema social y el odio entre unos y otros, nacido de incomprensión; «¡Haraganes... parecen patrones...!, dice Felipe en *La pobre gente.* En la única escena que escribió de *Los acosados,* el patrón es *el burgués,* dicho con un desprecio infinito.

Pero también él comprendió la mentira de los agitadores de profesión o de los predicadores exaltados, sinceros tal vez, pero no por eso menos dañosos. Elías, personaje de la misma escena de *Los acosados,* mata al pesquisa que es su obsesión, pero lo hace, no por la causa en que «se exalta al regicidio», en que se arrojan bombas a una muchedumbre, «contra inocentes y culpables», sino por destruir al «enemigo inmediato», la policía en este caso, que no lo deja vivir ni trabajar, siempre al acecho de sus pasos. Afirma que: «no se mata al patrón cuando el capataz es quien se excede». Todo el odio se ha volcado en los perseguidores: «Había una huelga, preso por agitador; 20 días de calabozo; no había huelga, 20 días por uso de armas; salía de cumplirla, 30 por reincidencia en la portación de armas... y cuando perdido ya el trabajo, conseguía emplearme en otra casa, no teniendo ya más pretexto para encarcelarme, me hacían expulsar por anarquista, o regicida, o qué se yo!...».

Elías, pues, mató porque estaba acosado, pero parece estar cansado de *malos pastores.* Cuando su interlocutor le afirma: «Nosotros, sin embargo, en otro orden de ideas, trabajamos por la propaganda»... le interrumpe para exclamar:

«Sí... sí... lo he visto... no me hables... Lo he visto!... En nuestras reuniones hablamos de los gobiernos, de los presidentes, de los reyes, de los zares, y exaltamos el regicidio...» (2).

Parece esta una lucha sin cuartel entre individuos, más que una lucha social.

Su posición ideológica no aparece muy precisa en estos párrafos.

(2) *Los acosados. El Teatro Nacional,* nº 74.

Lástima que estos conceptos dispersos no tengan más concreción.

Nos muestra pues, el cuadro de la deshumanización de las pobres gentes víctimas del medio. No teme ir demasiado lejos. El arte de aquel tiempo estaba ligado a aquellas ideas y en varios campos fructificó en obras doctrinarias. Entre nosotros Otto Miguel Cione dió al teatro dos piezas de esa índole. Una, en la adaptación de su novelita *¡Maula!*, de 1901, y otra en su drama *La eterna ciega*, de 1907, año pródigo en atentados de la que *El País* llamaba *delincuencia anarquista*. El mismo año en que Ghiraldo estrenó *Alma gaucha*, también social y doctrinaria. No sólo en teatro ocurría esto. Recuérdese el cuadro de E. de la Cárcova, *Sin pan y sin trabajo*, que figura en el Museo Nacional, tela sombría de prédica violenta.

¿Cómo extrañarnos, cuando Sorolla renunciaba a sus policromías triunfales, para darnos cuadros de protesta social en *Trata de blancas, Otra Margarita, Triste herencia?*

Consecuencia de esa aguda compasión de Sánchez es su otro postulado, ese desprecio combativo por la convencional burguesía.

Este es un aspecto no sólo del movimiento social al cual Sánchez pertenecía, sino de la escuela literaria con la cual se ligó. En efecto: por un lado, la nueva doctrina atribuyó la legitimidad de derechos y verdades generales a las masas populares, y todo el resto de valores negativos lo cargó a cuenta de los que fueron por contraste los reaccionarios. Parecía el hombre de inferior condición social, el más puro, el más apto para sufrir las transformaciones vitales que traería la revolución social. Por otra parte, el naturalismo en general, y la *comedia cínica* en particular, hicieron a la medianía social objeto de la crítica menos bondadosa que haya efectuado escuela literaria alguna.

El teatro creó a la burguesía una moral hecha de los defectos con un dosaje infinitesimal de las cualidades.

Sánchez, fiel a su ideología, con el acicate del opaco mundo de los oprimidos que había visto, hizo de rechazo una crítica

del otro monstruo: el prejuicio social y la venalidad de la familia burguesa, tal como estaba acostumbrado a considerarlos.

En *Nuestros hijos* dice el señor Díaz, curioso coleccionista de crónicas policiales: «A eso voy. Esa será mi obra. Desentrañar del mismo seno de la vida, del drama de todos los días y de todos los momentos, las causas del dolor humano y exponerlas y difundirlas como un arma contra la ignorancia, la pasión y el prejuicio» (3).

La anormal doctrina de Díaz surge precisamente de su mentalidad libre de prejuicio. El mismo lo expresa en el acto tercero, escena primera, cuando defiende el carácter sentimental de su obra.

«Sí, sentimental si usted quiere. Un toque de somatén a la clemencia universal. He probado en mí mismo la bondad de mi futura obra, de mi monumental *Enciclopedia del dolor humano*. Durante estos cuatro años de lectura razonada y analítica de mis crónicas policiales, he ido experimentando la alegría de una renovación de mi ser moral y si no me considero del todo purificado, estoy depurado de prejuicios y siento desbordarse en mi espíritu la tolerancia y la piedad por mis semejantes.»

Es Díaz también quien arremete contra el andamiaje social, para defender la maternidad de Mecha, su hija. La señora de Díaz es quien representa aquí la mentira, la frágil contextura de la respetabilidad burguesa.

En otro lugar analizamos la incoherencia de la obra. Aquí nos limitamos a señalar la tendencia que revelan los hechos.

Esa familia unida por «una simple convivencia», como dice Mecha, de exterior respetable y por lo mismo respetada, pero en la cual los sentimientos de unos y otros son cosa aparencial y de costumbre, sin raíz verdadera y honda; esa madre, que oculta una falta, ese Díaz que desprecia a todo el mundo en su casa, y se dice tolerante, esos hijos, que viven en el cómodo y dorado mundo de las convenciones, superficiales, egoístas, pe-

(3) Acto I°, escena décima.

queños de espíritu y tacaños de sentimiento, dispuestos a ladrar los unos a los otros en la menor oportunidad, son un lamentable cuadro de familia burguesa, que recuerda a aquellos fallidos del sentimiento que ambulan por las escenas de *Les affaires sont les affaires*, del mismo Mirbeau, o de *L'argent*, de Fabre.

La primera de las obras citadas pertenece al acervo teatral que Sánchez admiraba y leía. Hay allí un padre mercantilizado y sin línea moral, una hija asqueada y rebelde que grita: «j'ai un amant... un amant... un amant!...» con el mismo tono desafiante con que Mecha grita su maternidad y se burla del tono escandalizado que asume la familia.

Ambas se quejan de la base falsa en que reposan sus sentimientos familiares. Mecha dice: «Se está operando un cambio tan grande en mí, que empiezo a creer que no tardarán en serme indiferentes. Todos, empezando por mamá. Comienzo a darme cuenta de la inanidad de los sentimientos cimentados en una simple convivencia» (4).

Germana, su prima francesa, se lamenta: «Ce que je lui reproche... ce n'est point de ne pas m'aimer... c'est que moi... je n'aie pas pu l'aimer... comme j'eusse voulu aimer ma mère...». Es lo mismo, salvo que Mecha es más desenfadada, y su odio se vuelca en la madre, mientras el de Germana se dirige al padre; entre madre e hija hay sólo incomprensión en la obra francesa.

Esto no importa una comparación crítica entre ambas obras, sino que desde el fondo de ambas, surge la condenación de una sociedad, de una familia así formadas y así unidas.

Y no está mal recordar aquí, que en la misma obra francesa alguien afirma: «D'abord, les pauvres n'ont aucun droit», y en *Barranca abajo*, algún otro expresa: «cuando uno es pobre, hasta el apelativo le borran». Las dos reflexiones vienen de la misma y triste visión de la vida.

También en *El Pasado* encontramos la despiadada pintura.

(4) Acto III°, escena segunda.

También aquí la madrre culpable ha edificado sobre arena y teme sobre todas las cosas el escándalo. Aquí el hijo menor, Ernesto, en quien su hermano reconoce «un espíritu caballeresco a pesar de su apego por sus prejuicios sociales», se queja amargamente de la inferioridad de condiciones en que le coloca la falsedad de sus principios, incapaz como se siente para resistir a pie firme su descalabro sentimental y el claro conocimiento de las causas del mismo. Dice Ernesto: «Soy una hechura de ustedes. No puedo ser superior a las preocupaciones que me han inculcado. ¿Me comprendes? No; han sido infames jugando de esta manera con mis destinos» (5).

Sánchez había señalado la endeble contextura de ese mundo aparencial de los prejuicios, en otras obras como *Gente honesta,* prohibida en Rosario, más que por audacias doctrinarias, por transparencia de alusiones a gente conocida.

La ética de todo su teatro, si bien un poco confusa, es más bien la antítesis del impulso que condenó a muerte a la pobre Margarita Gautier, pero es la misma problemática que se agitó en *Le fils naturel* o *Les idées de Mme. Aubrey*, de Alejandro Dúmas (hijo).

Pero aún va más lejos, y es que se vuelve también contra las leyes que discute y combate, al afirmar tan sólo la validez de la *ley humana, natural*, que es en él una especie de glorificación de la vida y por momentos del instinto. Afirmó esa *ley humana o moral humana*, en los desplantes sociológicos de Julio, el doctor, que confiesa: «... Mi moral es distinta de esa moral que anda por ahí... No fuí, no soy culpable!... No fuimos culpables. Fué un accidente... La ley humana es implacable» (6).

Cuando le propone otro *accidente* a Sara, la novia, la muchacha se opone con bastante cordura, y eso le parece a Sánchez

(5) Acto II°, escena séptima.
(6) Acto II°, escena quinta.

una injuria a la vida, a la *moral humana.* También apela a esa moral de cómodo refugio, en *Nuestros hijos.*

Y si es cierto que la maternidad nunca es un delito, es menos fácil aceptar el entusiasmo del señor Díaz por las madres solteras. Dice estar en posesión de la verdad. Pero, ¿cuál?

Su ética es de impulso destructivo. Está, como el hombre de Nietzche, harta de su bien y de su mal, y dispuesta a tirarlos por la ventana.

Pero la *moral humana* de este teatro, se convierte, a medida que llegamos a las últimas obras, en cosa inhumana, negadora del espíritu, o por lo menos, ajena al tributo que cada hombre debe a la parte noble de su personalidad.

Renata y Roberto, de *Los derechos de la salud,* tienen esa característica. Roberto, es un literato de la moral, de influencia nietzscheana. Renata, es un animalito indecente inficionado de mala literatura. Probablemente, la de su cuñado (7).

Sánchez fué un retoño del liberalismo antes que anarquista. Tenía de este último el romanticismo demoledor y rebelde de la primera hora. Le preocupó el problema social con apasionamiento, pero su política era nebulosa, sin solidez sociológica, sin una teoría concreta de actividad constructiva.

Sentía la poesía del héroe de blusa azul, abrumado por la injusticia, embrutecido en la atmósfera hostil de la fábrica y amenazado por el maquinismo. Todo éso, porque la sociedad está mal hecha.

En su culto a la libertad, hubiera destruído todo para levantarle un templo. Odiaba el ídolo falso y los *malos pastores* que separan a los hombres en bandos. Inspiradas en ese odio, quedan páginas suyas de pelea. *Las Cartas de un flojo* y *El caudillaje criminal,* ponen al descubierto la experiencia dolorosa que

(7) El núcleo dramático de *Los derechos de la salud,* estuvo de moda un tiempo. Problemas de biología se plantean en *Casa de vidrio,* de Cione; el doctor Peña había analizado algo parecido en *Inútil.*

recogió en las montoneras partidistas, que secundó alguna vez.

Llama al heroísmo bélico que evidenciaron los hombres de su país en la lucha civil: «la más inútil, la más despreciable, la más estúpida de las funciones orgánicas de sus habitantes.» Pregunta desolado a su corresponsal: «¿Tienes noticia de parte alguna donde la política, piedra mordiente que desgasta las energías morales y físicas de los hombres, tenga más subordinados?» (8).

Alguna vez, en sus obras teatrales, se recoge una alusión a la politiquería criolla, politiquería de sistema parejo en toda la república. Sánchez vió funcionar el sistema y experimentó sus efectos, por eso no se engaña (9).

Su pastor de otrora, le ha dejado agrios dejos de desencanto. «¿Te acuerdas de Aparicio Saravia? ¿Lograste durante la campaña descubrirle otras condiciones que mucho coraje, bastante astucia indígena y algunos hábiles recursos estratégicos como general, y como hombre una escasísima cultura moral y un espíritu celular, con recovecos llenos de esa suspicacia aviesa, chocarrera y guaranga que se cristaliza en el gaucho americano?». Se pregunta: «¿Qué extraña morbosidad ha determinado en ustedes esa inexplicable devoción al fetiche de ñandubay?» (10).

Tal vez para combatir esa *inexplicable devoción*, hizo el proceso del caudillismo, en las páginas que dedicó a Joao Francisco (11).

También el nacionalismo le inspira escaso interés; cree que la juventud pierde el tiempo en su culto.

Se duele de ver: «esa intelectualidad joven, quemándose las cejas sobre amarillos mamotretos, empeñada en desentrañar enseñanzas de las epopeyas de nuestra raquítica existencia ameri-

(8) *Cartas de un flojo.* — *No creo en ustedes.*
(9) En *Barranca abajo*, y *El cacique Pichuleo.*
(10) *Cartas de un flojo. Idolos criollos.*

cana en vez de ocuparse de los hermosos problemas científicos que agitan las mentalidades contemporáneas». Termina: «No creo en ustedes, patriotas, guapos y politiqueros» (12).

Todo eso no le impidió aceptar una subvención del gobierno de su país para trasladarse a Italia, ni al gobierno el hecho de concedérsela.

Toda la actitud de Sánchez es de rebeldía y repugnancia. Su ademán es condenación.

No sólo en teatro. Hay en sus diálogos periodísticos la misma tendencia acusadora, al enfocar, con lente turbio de sarcasmo, los detalles de la vida diaria. *La Nena y el Juez*, contra la pena de muerte, *Las señoras de P y de X* contra la lucha estéril y ridícula por conservar las apariencias, *Pedro y Juan*, contra el aparato de los actos oficiales.

Pero si tenía el problema social, le faltaba el problema concreto, vital, del hombre. Lo daba por resuelto.

Hemos dicho que se limita a añorar la destrucción del estado de cosas, como si de ahí hubieran de surgir todas las soluciones. No se le hubiera ocurrido pensar en una solución constructiva para el problema de entonces, ni adoptar una concreta definición doctrinaria.

Su anarquismo era una aspiración vaga hacia un porvenir mejor hecho de justicia y libertad. Su formación mental, sin rigorismos de método, era liberal y materialista. Pero la válvula de escape de sus indignaciones era sentimental y literaria.

De él, dice un militante del movimiento: «Fué un divulgador pasional de nuestras cosas. No quedará de él una línea que sirva como basamento de nuestro edificio futuro. Quedará el recuerdo de la pelea» (13).

Señalemos también, que su convicción doctrinaria era absolutamente honesta. No tenía pie de barro, como en *El cantor de la miseria*, de Benavente.

(12) *Cartas de un flojo. No creo en ustedes.*
(13) González Pacheco.

Fué, pues, apasionado soñador de un mundo sin errores, sin injusticias, sin leyes. Pregonó una verdad que quiere confundirse con el libre examen de los problemas del hombre, pero que en su exaltación de las victorias de la vida, parece olvidar las solicitaciones del espíritu, que ennoblecen aquellas victorias, como una de esas estupendas creaciones de color y perfume, con que el jugo oscuro de la tierra se ennoblece en las flores.

LA HUMANIDAD QUE VIO SANCHEZ INTENTO DE UNA CLASIFICACION DE SUS PERSONAJES

Hemos dicho que Sánchez es un representante americano del naturalismo. Lo es, antes que nada, por auténtica complexión de su espíritu, por aptitud natural, porque dentro de esa manera se desenvolvían sus posibilidades.

Y porque era íntimo lazo el de su espíritu con su estética y no amaneramiento, creó Sánchez una humanidad de plástica apariencia, pero inconclusa, elemental, compuesta de seres que han germinado en un solo plano sin perspectivas.

Dolorosa y limitada, nos muestra los muñones informes de sus carencias psicológicas.

Hay dos factores en la manera de Sánchez que influyen en su concepción de los seres. *El alcance naturalista* de su teatro, hecho de aguda observación de las cosas, minucioso en el detalle, sin gusto en la elección, pero ajustado y real; y el *aspecto social* del problema que le agita.

La sociedad constituída es el eje de su interés, pero no tiene, o no alcanza a plantearse el problema *hombre*, que es espíritu, no se le imponen los resortes de la personalidad, la conciencia humana, siempre igual y siempre distinta, la individualidad compleja. La sociedad como sujeto, manejada por grandes fuerzas contrarias, ensangrentada por los bandos en que los hombres, errados o ciegos, se dividen; el gran drama social, el curso de la vida falseado o torcido por el error de los hombres: ese es su problema. Lo demás es secundario.

De la conjunción de esos dos elementos surgen los hombres y las mujeres de su teatro, sector limitado de la humanidad, que lleva la marca del autor.

En ese crisol adquirieron propiedades no despreciables: plasticidad, caracterización apropiada, cada uno en su tipo, con su

lenguaje propio, su gesto adecuado; toda la sugestión de vida física y activa, que es ya la humanidad en dos dimensiones. Verdad natural, individuo, nada universal todavía. A veces, algo así como la plasticidad de un friso o un retablo.

Pero el problema social circunscribe su sector humano. Lo reduce a los miserables, hundidos y acosados por sus fatalidades económicas; o a la burguesía, más hundida y más deformada aún por sus prejuicios y sus vicios. Adaptó el cartabón al gaucho, para mostrarlo, vencido o renovado, víctima de sus defectos raciales o de la miseria moral del ambiente. Colocado en el cono de las sombras, ha visto las manifestaciones vitales de esas gentes que dan pábulo a la problemática social que se comenta en voz velada.

Y por último, de su despreocupación por el hombre, y de su pasional preocupación por la sociedad, surgió la endeblez psicológica de sus personajes, que son apenas esquemas de almas, elementales e inacabadas. Olvidó el espíritu, sus matices cambiantes, sus móviles contradictorios, pero que armonizan, siquiera sea en paradojas, para formar un ser psíquico.

Tampoco nos imaginamos a Sánchez ocupado en desliarle velos a un alma. No tenía sutileza. Eso podía no ser un defecto; pero es que sus pobres seres son juguetes del drama (instinto, miseria, convencionalismo), que resbala sobre ellos y actúa en escena como verdadero protagonista, o son cariátides de una idea de confusa audacia.

No sólo malogra los aspectos diversos de una misma personalidad; suele ésta presentársenos arbitraria de reacciones, inconsecuente consigo misma. Y esa sí era la tercera dimensión que faltaba a su friso.

Inválidos espirituales, sus individuos se resienten de esa invalidez que les impide el uso pleno de su humanidad.

Por la misma razón, cuanto más simple es el personaje que quiere pintar, cuanto menor es el número de planos en que muestra su espíritu, tanto más logrado está, tanto más completo y vivo.

Suelen ser las gentes de sus sainetes, o las de sus obras de ambientes inferiores. A menudo es un personaje secundario el que se impone a nuestra atención: Martiniana, de *Barranca abajo,* Eduardo, de *En familia,* que parecen transportados de la vida al teatro en un limpio salto que les ha dejado incólumes.

En el hombre de campo se equivoca muy rara vez.

Bien clara aparece una distinción entre personajes rurales y urbanos, porque si bien es cierto que los rasgos fundamentales del carácter suelen darse en sus piezas, repetidos en hombres del campo o la ciudad, también es cierto que esos rasgos se adaptan a la modalidad general que imprime a cada individuo, su vida en uno u otro lugar. Ha sabido ver con exactitud los trazos de esa modalidad, y en una misma obra encontramos hombres del campo o las ciudades, distintos en exteriores, en lenguaje y en reacciones, muy a menudo frente a frente, en choque sus ideas, caracterizados ambos por una deliberada intención de hacer notar esos conflictos.

Es el caso de *M'hijo el dotor*, en que Julio se opone como personaje ciudadano a Olegario; en que el desdén incomprensivo del primero se resume en su exclamación: «¡Gauchos soberbios!», y todo el rencor del segundo se vuelca en su afirmación: «No quiero dejar en la ciudad ni los güesos.» Julio representa ideas, costumbres y modos de la ciudad; Olegario defiende los del área campesina. En *La gringa*, Horacio es también el hijo del gringo educado en la ciudad y completamente distinto de su parte.

Hombres del campo, nacidos y criados en él, de rudo exterior y de emoción sencilla, de lenguaje indiscutiblemente genuino, son Olegario, Cantalicio, de *La gringa*, Zoilo, y el mismo Juan Luis de *Barranca abajo,* que tiene un barniz no diré de cultura, pero sí de hombre con pesos que viaja y ve otras cosas, pero conserva su afinidad con el ambiente.

Mujeres del campo son doña Mariquita y Victoria, Prudencia, Rudecinda, y sobre todo esa Martiniana, de *Barranca abajo,* personaje logrado como pocos y de vida integral. Hombres

y mujeres del campo son todos los que viven y se mueven en *Cédulas de San Juan*, como son oriundas del campo esas episódicas, pero acentuadas siluetas que aparecen en alguna escena de las obras de ambiente rural, bien perfiladas a pesar de su breve aparición: Batará, el caudillo Gutiérrez, los peones...

Sánchez ha desdoblado al gaucho en dos fases interesantes por su significado. Con un matiz general de simpatía que no lo abandona nunca, tiene dos maneras de enfocar el personaje; tomemos como referencia a Cantalicio de *La gringa*, y Zoilo, de *Barranca abajo*. El primero resume todas aquellas cualidades despreciables o negativas que Sánchez vió en el criollo y criticó alguna vez en palabras rudas, llenas todavía de la amargura que dejó en él su experiencia sangrienta en las montoneras de Saravia: «¿Te acuerdas de Aparicio Saravia? ¿Lograste descubrirle durante la campaña otras condiciones que mucho coraje, bastante astucia indígena y un espíritu celular con recovecos llenos de *esa suspicacia aviesa, chocarrera y guaranga que se cristaliza en el gaucho americano?*» (1). También se cristaliza algo de eso en Cantalicio, pero con cierta indulgencia. Es evidente que le ampara con una simpatía particular, leve si se quiere, pero visible. Nunca el anatema de Aparicio Saravia surge en toda su crudeza en los escenarios de Sánchez. Ciertamente, Cantalicio es bruto, intransigente y haragán. Tiene una ridícula tendencia a *patetizar* su situación, lo que llama su «mala suerte».

En el acto II°, escena décima, por ejemplo, cuando exclama: «¡Déjenme, déjenme!... ¡Solito!... Yo no preciso de nadie... Ya no tengo amigos, ni casa, ni hijos... ni patria... Soy un apestao... Nadie me quiere... ¡Salgan!... Yo me voy a morir...!». Y acaba de tener la más arbitraria y ridícula de las actitudes frente al gringo. Es envenenado y chocante... «Milagro que no hay perros... Esos colonos saben te-

(1) Florencio Sanchez, *Cartas de un flojo*.

ner la perrada enseñada a morder y garronear criollos»... (2). «¡Te has vendido a los gringos! ... ¿Por qué no te ponés de una vez una caravana en la oreja y un pito en la boca y te vas por ahí a jeringar a la gente?» (3). Es estúpido en su empecinamiento: En el primer acto, escena XV tiene este diálogo con Nicola, el gringo:

CANTALICIO

(*Paseándose nervioso*) — ¿Y si a mí se me antoja no pagarle ni entregarle el campo, ni hoy ni nunca?

NICOLA

(*Rascándose la cabeza con socarronería*) — ¿Si no se le antoja? ... Esa es una otra cosa ...

CANTALICIO

— ¿Y dirme al pueblo y meterle un pleito de todos los diablos? (4).

No es probable que tuviera mucha suerte con un pleito *de todos los diablos* como dice él, y Nicola, que lo comprende, se ríe.

Y sin embargo, este paisano tiene al final, o en alguna otra escena como la del ombú, algún rasgo de simpatía, de tolerancia, que el autor le confiere de manera visible. No alcanza a tener todos los atributos negativos que señaló en las *Cartas de un flojo*.

En algún otro personaje secundario apuntó al pasar, mayores defectos de naturaleza. Cantalicio es haragán e ignorante, está cegado por su odio al gringo. Pero no llega a los perfiles de un canalla, ni alcanza clara conciencia de su actitud.

Zoilo es otra cosa. También es un despojado como el otro, pero por la codicia ajena.

(2) *La gringa*. Acto primero, escena décima.
(3) Acto primero, escena décimo cuarta.
(4) Acto primero, escena décimo quinta.

Si le falta carácter, le sobra honradez y mala suerte. Perseguido y acorralado por la concupiscencia y la maldad de los otros, se va de la vida, harto de lucha inútil.

Y tiene toda la simpatía del autor y del espectador. Para él no hubo justicia, ni lealtad, ni amor. Hasta la naturaleza le es hostil.

Era bueno, un poco ingenuo, inteligente aunque ignorante. Capaz del trabajo. Su queja es sincera y digna de escucharse. Su mala sombra es una injusticia. La fatalidad lo ha vencido.

«¡No m'he de alterar hijo! Tiene razón el sargento. El viejo Zoilo y gracias! ¡Pa todo el mundo! Y los mejores agatas si me tienen lástima. ¡Trompetas! Y si yo tuviera la culpa menos mal. Si hubiera derrochao, si hubiera jugao, si hubiera sido un mal hombre en la vida, si le hubiera hecho daño a algún cristiano, pase, lo tendría merecido. Pero fuí bueno y servicial, nunca cometí una mala acción, nunca... canejo!» (5).

Zoilo tiene franqueza, ternura, honradez, tiene valor y trabaja. Y es también un criollo. Nicola, el colono extranjero está visto también con claridad, tal vez más en su realidad exterior, en la fiel reproducción de sus actitudes.

Los personajes de índole urbana son menos logrados a medida que se avanza en complejidad. La pobre gente de los conventillos, las calles de arrabal y las estribaciones de la hampa, gentes elementales con un solo y gran problema que les reduce el espíritu a una línea, esas gentes, están enfocadas con claridad.

Hablan su lenguaje y viven con su capacidad de vivir. Allí alienta, en el mundo colorido de sus sainetes, el buen corazón, el pícaro, el audaz, el cínico, el degradado, el abúlico, el vencido, con caracteres reales.

Pero las honduras psicológicas son fatales para Sánchez. Cuando los problemas de conciencia se refinan, se multiplican, ahondan sus alcances, ya no son seres humanos los personajes,

(5) *Barranca abajo*. Acto segundo, escena décimo sexta.

sino títeres con cuerda para hablar. No encuentra otro camino para significar lo que sienten que el de hacérselo decir con prolijidad. Y todavía esa endeble línea psicológica se quiebra, se tuerce, se pierde, porque es arbitraria. No llega a darnos, cabal y consecuente con sí mismo, un espíritu.

Es que Sánchez ha vivido una rica experiencia en aquel medio, mientras de éste no conoce sino un exterior convencional, y si era un intuitivo, no lo era de la categoría de aquellos otros que sin gran cultura dieron en el teatro arquetipos de la vida humana, palpitantes, que sangran su tragedia todavía, a través de años y aún siglos. También su tendencia esquematizadora le impedía comprender la compleja intimidad de la vida. Su sector de humanidad era limitado en extenso y en intenso.

Aparte esta diferencia entre personajes rurales y urbanos, cabe hacer una clasificación de tipos psicológicos, y es notable ver como Sánchez repite sus caracteres.

Según el dogma naturalista, el engranaje de los errores sociales desvirtúa todos los sentimientos, todos los caracteres. Esto venía de la tan zarandeada influencia del medio: «Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville . . . » (6). Y ya sabemos cómo y en qué medida influyó el medio sobre las gentes de *L'assommoir* o *Pot-Bouille*.

El mismo Zola había defendido apasionadamente su visión de los seres:

. . . «Je n'ai eu qu'un désir, les montrer tels que notre société les fait et soulever une telle pitié, un tel cri de justice, que la France cesse enfin de se laisser dévorer par l'ambition d'une poignée de politiciens, pour s'occuper de la santé et de la richesse de ses enfants» (7).

(6) E. Zola, *Le roman expérimental*, pág. 228.

(7) La opinión de Zola corresponde a su campaña periodística de 1885. La cita puede encontrarse en el libro de P. Martino. *Le naturalisme français*, pág. 82.

Sánchez, fiel a su estética, nos ha presentado un doloroso retablo de criaturas desviadas en sus amores por otros intereses. Nos ha dado varios perfiles netos que ha vestido con nombres distintos en cada pieza, pero que son en el fondo los mismos, porque esos rasgos eran caros a su espíritu, o porque no alcanzó a ver, más allá, a la otra humanidad viviente. Puede hacerse de esas criaturas una agrupación, sino rigurosa, por lo menos legítima en sus rasgos esenciales.

Ellas constituyen la humanidad que vió Sánchez, cosa oscura y dolorida, fragmento de humanidad, al cual han quitado sus sentimientos más nobles o el lado familiar de la individualidad.

Las figuras masculinas tienen mayor fuerza expresiva, más nitidez de líneas, más seguridad cromática.

Los hombres de su teatro dominan la escena e imponen su individualidad, cualquiera sea su línea moral. No hablamos aquí de ética humana sino de vigor pictórico.

Ha sabido encontrar para ellos más matices y nos ha dado entre esas figuras un hermoso carácter, cuya sugestión artística aumenta la crueldad de su suerte. Hemos hablado del viejo Zoilo.

«Dado que el dramaturgo ha de manejar hombres vivientes —dice Ricardo Rojas— necesita una gran virtud de simpatía humana que Sánchez poseía: la simpatía por el dolor» (8).

Y en Zoilo se resume toda esa simpatía que Sánchez tuvo por el dolor de los hombres.

Veamos ahora las principales características de sus tipos psicológicos masculinos.

Esos hombres son generalmente seres en lucha con un destino que para ellos es injusticia y error. Unos, dóciles al engranaje, han suprimido todas las aristas morales y claudicado de todas aquellas calidades que podían presentar más resisten-

(8) R. Rojas, *Florencio Sánchez*. Conferencia. *Nosotros*, tomo V, Buenos Aires, 1911.

cia a la máquina. Así preparados, rodaron con facilidad, sin sufrir demasiado. Están muy abajo, pero no se encuentran allí demasiado a disgusto. Los otros, acosados también, han dejado piltrafas de alma en la lúgubre cuesta abajo, pero conservan aún cierta capacidad de energía, de rebelión, una como necesidad de aire puro que basta para conferirles otra catadura moral. Y si es cierto que claman contra la injusticia del medio, lo hacen también contra sus propias fallas de carácter.

En el primer rango tenemos a Jorge, de *En familia*, y Felipe, de *La pobre gente*. Constituyen una misma individualidad.

No hubieran sido malos; pero la primera malaventura hace pavesas de su honradez. Y una vez despojados del primer escrúpulo, se apresuran a desembarazarse de todos los otros para ayudarse a vivir. En ambos, el marido es despreciable y el padre aborrecible.

Buscan su provecho a costa de todo, y cuando les señala la evidencia de su canallada, encuentran alguna queja de parodia dramática, amenazas de morir, o de ser eternamente desdichados por incomprensión de la familia, la pobre familia castigada con su presencia.

Jorge, con un poco más de educación, porque viene de otro ambiente, es más consciente de su situación, pero no menos canalla.

A ese mismo aspecto moral, atenuado por la poca responsabilidad del papel, pertenecen los viciosos de *Gente honesta* y *Los muertos*, enredados de modo inexorable en la mala vida, derrotados sin lucha, pálidas caretas humanas, sin fe en nada, sin fuerzas ni convicción. Son lúgubres, pero poco complicados. No tienen pasiones, su línea psicológicas es apenas un trazo.

Son también cínicos.

Florencio Sánchez señaló varios matices del cinismo, que repartió después con largueza entre sus personajes. Estos que hemos nombrado más arriba, son cínicos un poco como resultado de ciertas circunstancias que les tuercen la vida.

Hay otros, como Julián, de *Los muertos*, Enrique, de *Nues-*

tros hijos, Tomasito, de *En familia*, que indudablemente tenían especiales disposiciones para el cinismo, por lo bien que les ha salido la prueba. No tienen tampoco grandeza para el mal. En eso son criaturas del naturalismo, que oponía sus míseras crudezas a la manía romántica del satanismo desmesurado.

Eduardo, en cambio, aquel personaje de *En familia* a quien Juan Pablo Echagüe llama «filósofo del *dolce far niente*», es un cínico de buen fondo. Un cínico que no hace daño a nadie más que a sí propio, cuyo cinismo nace del análisis de los otros, sus bellaquerías y malignidades, y no de su propio espíritu. Por el contrario, él tiene otro concepto de la vida. Pero todavía no alcanza a la reacción. Eduardo constituye una especie de puente de paso hacia el otro grupo de hombres, aquellos en quienes la honradez todavía fructífica en impulsos.

Aquí surge la figura de *Moneda falsa*, el pintoresco protagonista del sainete homónimo. Este pobre muchacho está enredado en las proyecciones de su niñez y juventud transcurridas en los límites del crimen. Como estafador es un fracaso, porque todavía es honrado. Pero como hombre honrado, sería necesario que pudiese suprimir sus actividades de estafador.

Es un fallido, pero tiene ansias de otra vida. Algo en su rebelión, en su ternura bondadosa, le acerca a Zoilo. Y nos descubre su similitud en su tímida protesta: «¡Pucha que son! ¡Pucha digo qué es triste! ¡No tener genio pa nada! ¡Ni pa abrirles las tripas a todos esos que me dan asco! ¡Asco, asco, asco!».

Y más adelante: «¡Pucha digo como somos!» (9).

Es aún capaz de pasiones generosas y el medio le asquea. Y es habilísima la forma como nos ha dado Sánchez la noción de su problema moral, que es en resumen una especie de balanza en que fluctúan su incapacidad y su aspiración.

Así es Cuaterno, de *La pobre gente*, que se le parece mucho, y tiene todavía menos energía. Otro de los personajes dice de

(9) Cuadro Iº, escena séptima.

él, con sorna: «Ese es zonzo de un lao»... No es justa la apreciación, pero responde a una falta de unidad psicológica, que se presenta confusa, y bajo un prisma de cierta malignidad al otro ser, que expresa la observación a su manera.

Y algo de ellos hay en Lisandro, el pobre borracho que clama: «... me porté mal... no pude contenerme... estaba enviciado ya... claro que estoy muerto... como tanta gente que anda por ahí...». Y más adelante: ... «Yo tuve una mujer... y un hijo... un hijito así de grande y lo quería mucho... muchísimo... y ahora me pregunto, ¿por qué si los quería tanto les hice daño?» (10). Es claro que en Lisandro todo ésto puede pasar por emotividad alcohólica, pero no puede confundirse tampoco con sus cínicos y embotados compañeros de orgía. Es otro que tiene *asco*. Es común la expresión en muchas obras de Sánchez.

Existe también un cierto número de hombres buenos, que entran en la vida normal de trabajo y honradez, pero en general son menos dibujados, y algunos, oscuros en ciertas actitudes, como pintados al pasar, absorbidos por la presencia de los otros. Damián, de En *familia*, Aniceto de *Barranca abajo*, Basilio, de *Un buen negocio*, Carlos de *Mano Santa*. Suelen expresarse en la misma forma, con leves diferencias de cultura. Siempre mejor trazados los de ambientes inferiores. Aquí puede agregarse a Jenaro, de *El desalojo*, cuyo dibujo es acertado.

Al lado de ellos, están esos otros arquitectos idealistas de la humanidad nueva, a quienes falta ya hasta vida aparencial. Hemos entrado en el dominio de las cariátides.

Estos se asemejan sobre todo por la arbitraria forma en que fueron concebidos. Son, Roberto, de *Los derechos de la salud*, el señor Díaz, de *Nuestros hijos*, José Antonio, de *El pasado*. Un poco también, con más vida, Julio, de *M'hijo el dotor*, que fué el germen de todos ellos.

(10) Acto II°, escena segunda.

Tan arbitrario resultó, que ni el público, ni los críticos, ni los actores pudieron ponerse de acuerdo sobre su verdadera personalidad.

Dice Mariano G. Bosch que a la obra «nadie la entendió al estrenarse. Estaba contra todo lo que era conocido (especialmente del teatro español, del lavado de honras)» (11).

Julio, efectivamente, es el portaestandarte de la moral nueva. Hombre de amplios horizontes y una concepción vital que tiene la debilidad de considerar inédita, quería alcanzar al superhombre, y le bastó la mala interpretación de un actor que indudablemente no había leído a Nietzsche ni sabía quién era, para caer con estrépito. Ingenieros, que trató de esclarecer las ideas contenidas en la obra, en un artículo de *El País*, decía: «... el artista que desempeña el papel de Julio, lo interpreta *completamente a la inversa* de como lo concibió el autor.» Y agregaba: «Era un gauchito uruguayo representando su antítesis».

Pero, convengamos en que la frágil arcilla de Julio se presta para tal confusión. El hombre de la moral nueva malgasta dinero que no es suyo, es intolerante con el viejo Olegario, y de un egoísmo aplastante para con Jesusa.

«... Mi moral es distinta de esa moral que anda por ahí... ¿Por qué voy a purgar, renunciando para siempre a todo lo más caro de mi existencia, un delito del que no soy culpable?» (13).

Y Jesusa: ¿es culpable, o la moral nueva está hecha para uso exclusivo de Julio? Y al final, todas estas convicciones sugeridas por *lo implacable* de la *ley humana*: ¿a dónde van?

Sánchez imaginó a Julio de una manera. Pero resultó contrahecho. Por eso Giusti le llama «doctorcito pedante y egoís-

(11) *Orígenes del teatro argentino*, pág. 114.
(12) Agosto 14 de 1903.
(13) Acto IIº, escena quinta.

ta» y Vázquez Cey le califica de *truhán* (14). Sólo que Sánchez estuvo muy lejos de imaginarle como tal.

Así el señor Díaz, sesudo apóstol de la vida libre de prejuicios, es un caballero algo extravagante más que otra cosa, y a Roberto, el conferencista de la salud, podría calificársele con un poco de dureza (15).

En los tres hay solamente una gran exaltación de la vida que se confunde con la biología, una tendencia única hacia una Verdad, así, con mayúscula, que no nos explicamos bien porque ellos tampoco se la explican. Todo se reduce a aniquilar las convenciones sociales y despreocuparse de la moral constituída. Su vida psicológica se circunscribe a la misión de sostener sus postulados.

Así como Martiniana domina con su figura a los personajes femeninos, surge aquí Zoilo, en toda su fuerza trágica, como la más poderosa creación masculina de Sánchez. Y Zoilo tiene grandeza.

Ese aspecto es singular en el teatro de nuestro autor. Esencialmente, Zoilo es el hombre vencido por su destino; en criollo, la «mala suerte», que acompaña como «la sombra al árbol». Dice Unamuno, que «la vida es tragedia, y la tragedia es perpetua lucha sin victoria ni esperanza de ella» (16).

Así es la vida de Zoilo. Absolutamente bueno, manso y honrado, no se queja de la larga lucha sino al final. Apenas un «¿es posible?» alguna vez. Pero en el último rapto de furor,, estallan por fin todos sus reproches, sus agravios y su remordimiento de no haber tenido el gesto violento que pudo aca-

(14) Alfredo Bianchi, dice de él: «Podía dolerle a Julio que su padre pensara distintamente que él, pero no expresarse en la forma que lo hace.» *Nosotros*, tomo 57. *Veinticinco años de teatro nacional*.

(15) Maria Velazco y Arias le llamó: *Micifuz de tejado* en *Dramaturgia argentina*, Buenos Aires, 1913.

(16) *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Madrid, (1912).

bar con la ignominia que se le subía al pecho: ... «Y yo tengo la culpa. ¡Yo! ... ¡Yo! ¡Yo! por ser demasiado pacífico. Por no haber dejao un tendal de bellacos. ¡Yo! ... tuve la culpa!» (17).

Tiene también una especie de justificación de amarga ironía para el destino; un poco más, y toca a la esencia del tragicismo: se ríe de sí mismo.

«Ustedes son las que deben perdonarme. La culpa es mía. No he sabido tratarlas como se merecían ... No pude portarme bien en tantos años de vida juntos». (El, que ha sido inmejorable). «No te enseñé tampoco a ser güena, honrada y hacendosa. ¡Y güena madre sobre todo!» (18).

Su gesto final responde a su videncia trágica, que le muestra, hacia el pasado, todo el derrumbe, y hacia el porvenir, nada. Esa videncia se resume en la pregunta: ... «que la vida es güena! ¿Güena, pa qué? ...» (19).

¡Qué lejos estamos aquí de las divagaciones de atildada adjetivación de *Los derechos de la salud!* Aquí no hay sonido a hueco, porque Zoilo está realmente herido y realmente sufre, con toda su humana capacidad de sufrir. Y ya no tiene fe alguna en su acción futura.

En *El País*, donde no solían tratar muy amablemente a las criaturas de Sánchez, decían de Zoilo que es «... un nuevo Lear, a quien no falta ni su dulce Cordelia» (20).

Podría decirse, parafraseando a un crítico italiano, que el teatro nacional no ha sido palestra afortunada para la mujer.

La trataron bien o mal, con galantería empalagosa o con ensañamiento, pero nadie se ocupó en averiguar si tenía espíritu ni cómo era.

El teatro de Sánchez no la trata mejor. Las mujeres hon-

(17) Acto II°, escena décimo sexta.
(18) Acto III°, escena décima.
(19) Acto III°, escena décimo primera.
(20) *El País*, abril 27 de 1905.

radas, en sus obras, son las menos. Cabe ser optimistas y esperar que en la vida haya algunas más.

Todas ellas, temerosas de la suerte, instintivas, elementales, poseen dos rasgos fundamentales: o son perfectas nulidades en la lucha por la vida, incapaces de lograr un puesto definido entre las almas, fluctuaciones entre el miedo animal por la miseria y el miedo irrazonado por las situaciones definidas; o son rebeldes vulgares de aquellas que reclaman derechos, pero no consienten deberes.

Siempre almas oscuras, egoístas, mucho instinto y poco espíritu. Junto a esos dos rasgos de carácter se agrupan, pálidas sombras sufrientes, las mujeres de su teatro.

En un primer plano pondremos a Mercedes, de *Nuestros hijos*, que quiere ser la mujer fuerte y la madre de sacrificios, pero está hecha del barro inconsistente de Prudencia, de *Barranca abajo*, Amelia, de *Los muertos*, y Renata, de los *Derechos de la salud*.

Todas ellas, irresponsables, egoístas, con matices diferenciales apenas esbozados, son la misma en sus móviles, seres biológicos de escasa entraña psicológica.

En la falta de Mecha no hay grandeza, como no la hay en la de Amelia de *Los muertos*, como no hay sino crudeza pura en los amoríos de Prudencia. A esta última no la disfraza ningún intento polémico. Por eso es más real.

Mujeres de una línea pasional mezquina y sensualista, los resortes de su acción descubren esa mezquindad en dolorosa pintura. Mecha, que se dió por instinto, ya que detesta al cómplice, es, además, temerosa, inestable en sus resoluciones y desafectiva.

Primero le espanta la evidencia del hijo, después le llama su gloria. Se siente segura en el apoyo del padre, pero la quiebra el escándalo. En veinticuatro horas es presa de todas las fluctuaciones. Surge una noción: es incapaz de lucha, la teme, la rehuiría si no fuera por la presencia del padre. No quiere a nadie. La familia la deja indiferente. Dice, a los po-

cos días del escándalo: «Se está operando un cambio tan grande en mí, que empiezo a creer que no tardarán en serme indiferentes. Todos, empezando por mamá» (21). Y ésto porque los suyos han tenido la osadía de censurarle una falta innoble. Todavía le inspiran palabras acres, increíbles en quien no sea como ella, egoísta, indiferente y bastante cínica: «A mamá la veo convertida en un monumento de dignidad social agraviada, con una rigidez académica que en otras circunstancias me haría cosquillas. Laura, con todas sus apariencias de tilinguita inofensiva, está siempre erizada como un puercoespín y nada digo del otro, posesionado como está de su papel de dogo guardián del honor de la familia, que ya ha ladrado fuerte» (22). Esa es la tierna figura femenina con la cual el señor Díaz piensa elaborar la nueva vida basada en *su verdad*.

Mecha es una criatura elemental, sin la noble aptitud para el dolor, que en ella es bajo rencor, rencor nacido del egoísmo más absoluto. Pero tampoco en esa línea consigue perfilarse como criatura excepcional, porque su trazo es desdibujado e inconcluso.

Así es Renata, que tiene fe en «las fuerzas conservadoras del instinto» y cree que «sólo deben vivir los sanos», pero todo eso por contagio del literato su cuñado y probable marido, porque en el fondo es como Mecha y como Amelia, de *Los muertos*, que hace alegatos feministas para disimular un poco su ciego afán de gozar la vida en la única forma que ella concibe.

Así es también Prudencia, la ignorante y vanidosa criollita de *Barranca abajo*, puro instinto, maligna por egoísmo más que por otra cosa, que zahiere a la hermana tuberculosa, cuando viva por inconsciente y después de muerta por despecho. Así es también Rudecinda, de la misma obra, y las muchachas de *En familia*.

Es oportuno hacer notar que siempre Sánchez separa el per-

(21) Acto III°, escena segunda.
(22) Acto III°, escena segunda.

sonaje urbano del rural. Prudencia y Rudecinda son mujeres del campo, distintas de las otras. Es más, en Prudencia hay mucho de la conformidad casi indiferente de cierto tipo de criolla, por su vergüenza.

Mecha y Renata quieren ser las más complejas, pero son el mismo perfil vergonzante. Y a todas ellas les falta humanidad familiar, proyección psicológica.

En otro grupo pondríamos a Zulma, de *La pobre gente*, Carmen, de *Moneda falsa*, Ana, de *Un buen negocio*. Son el matiz más claro de aquellas. Hay posibilidades de otra vida en ellas. Capacidad de sueños e ilusiones. Mujeres a quienes la miseria hace claudicar, más lamentables que las otras, por el lado noble, el derecho al ensueño que trajeron consigo a la vida, y que la vida ha frustrado con esas cosas tan brutales: el frío, el hambre, los golpes.

La miseria desarraiga todas las convicciones honradas. No se puede ser respetable cuando se quiere no tener hambre. Una cosa u otra.

Lo dice Zulma:

... «Sé lo que vas a decir... que es preferible la miseria a la deshonra... pero si te hallaras en mi caso... si tuvieras que presenciar a cada momento las escenas terribles que se producen entre estas cuatro paredes; cuando falta para la carne y viene Raúl del trabajo, fatigado el pobrecito, Raúl, que es quien nos paga la casa, y no hay un bocado que darle; cuando aparece el viejo borracho perdido, babeando insultos; cuando hasta mi misma madre, desesperada, llega a sublevarse conmigo... si vieras cómo voy viendo yo a los míos, a mis hermanos chicos pervertirse y degradarse con el mal ejemplo y la vagancia, todo relajado, todo desmoronado por la miseria, te lo aseguro, temblaría por tu honradez» (23). Ana es idéntica. Aquí estaba Sánchez en su centro de acción. Estas pobres muchachas tenían su romance humilde, su instintiva ternura maternal. Re-

(23) Acto IIº, escena primera.

nuncian a todo ésto para solucionar sus querellas con la miseria. Ana se salva, pero en una situación falsa. El final de *Un buen negocio* no parece sino seguir las inefables sensateces de los consejos teatrales de Sarcey.

Es un final absurdo. La pieza se malogra por esa idílica versión de las intervenciones providenciales, tan pueril, y tan inusitada en Sánchez.

Lo evidente es el espíritu ya sin alientos de estas mujeres. Están sojuzgadas a una vergüenza que asume mueca de fatalidad. «Yo, ¿qué he de hacer?» dice Carmen en un desolado convencimiento de su impotencia. Porque su reacción de rebeldía, sus fugaces arranques de valor, son siempre tendencias al mal camino.

El valor es en ellas cosa negativa. Las tres están hechas de la misma substancia débil y famélica. A éstas pertenecen también Marta Gruni, Indalecia de *El desalojo*, en sus trazos esenciales. Son la misma mujer, las mismas circunstancias casi, e idénticas reacciones.

El personaje fructificó en nuestro teatro de manera insospechada. Después de Sánchez, cae sobre la escena nacional, el cuento y la canción populares, una catarata de costureritas en malos pasos, chicas del taller descarriadas a pesar suyo y otras variedades, cuya aureola de mártires del arroyo se hace más grande a medida que la despreocupación moral aumenta.

Hay otro tipo femenino. Aquella en que parece resumirse su concepto amable de la vida, porque le ha asignado sentimientos de más noble envergadura, y otras fuerza para la lucha. Mejor dicho, una rebeldía más neta y mejor encaminada.

Siempre la rebeldía encuentra ecos simpáticos en su espíritu. Fracasadas o no, estas mujeres están hechas de otra madera.

Es Robustiana, de *Barranca abajo*, la criollita incontaminada por la bajeza del ambiente, de los gestos rebeldes y la acusación violenta contra la madre, del gran cariño por el padre y el amor humilde. Vencida por la enfermedad, muerta, deja en escena el rastro luminoso de su suave ternura femenina. Mujer del

campo, sin complicaciones, sencilla, se nos presenta como criatura viva.

A ese perfil femenino, menos acusado por las complicaciones derivadas de una tesis o una ideología determinada, pertenecen Luisa, de *Los derechos de la salud,* también enferma y vencida, pero toda ella hecha de ternura; Jesusa, de *M'hijo el dotor,* cuya insospechada actitud final de *Nora* pampeana puede pasar por una coquetería del autor, y Victoria, de *La gringa.*

Estas dos últimas tienen sobre todo una similitud grande. Pero todas cuatro, en su común rasgo de suave ternura y espíritu de sacrificio, responden a otra visión de la vida, o por lo menos, a otro lado de la personalidad humana.

A ese mismo concepto del mundo un poco más límpido, corresponden otras figuras como la mujer de Damián de *En familia,* la esposa de *Gente honesta,* la de *Mano santa,* mujeres casi infantiles en sus reacciones, un poco intrascendentes y desdibujadas, pero figuras amables desde luego.

Otra cosa desolada en su lamentable bancarrota, es la madre, en el teatro de Sánchez. O es un cariño frustrado por las circunstancias, o es un cariño impotente. Siempre, un nivel inferior al que estamos acostumbrados a considerar en ese nombre genérico. La madre de *Moneda falsa,* la madre de Ana, en *Un buen negocio,* Dolores ,de *Barranca abajo,* Liberata, de *Los muertos,* son pequeñas almas de incapacidad congénita para la lucha, a quienes espanta la zozobra diaria de llevar adelante la vida, y por eso buscan puntales de cualquier naturaleza, aunque pasen sobre la vergüenza de los hijos; almas en sombras, sin reacciones generosas, sin energía ni clara noción de su responsabilidad.

¿Qué es allí el amor maternal? El recuerdo de un sentimiento, tal vez algo de su expresión exterior, pero en el fondo, apenas si una sombra del instinto maternal despojado de grandeza. La madre de *Moneda falsa* dice en un arranque de indignación: «Es en balde que lo aconseje y lo reprienda. ¡No señor! El mozo ha de ser ladrón no más Y ladrón misho *que es lo peor.*

¡Siquiera le fuera bien! ... Podría una decirle: Bueno, mijo, basta. Ya tenés un pasar. Sosegate» (24). Esa es su ética maternal.

La misma de Liberata, que es un tinte atenuado, porque se mueve en un drama y no en un sainete, pero es la misma cuando dice, al reprochar un amante a la hija: «Si algo te digo es por tu bien ... Ya que en esta vida es preciso transar con ciertas cosas, hubiera sido preferible una persona más seria, más reservada, un hombre de edad que pudiese ofrecerles un porvenir a vos y a tu hijo ...» (25).

La madre de Ana, en *Un buen negocio*, arrepentida o no, está hecha con la misma pasta débil e innoble, como Dolores, ya definida desde la primera escena. Dolores pertenece a la categoría de las incapaces. La llevan y la traen de cualquier manera, siempre que no le cueste trabajo o esfuerzo de comprensión.

Se lo dice Aniceto: «La verdá. Usté es una pobre diablo»... Y recuerda la definición de la madre de Germana, en *Les affaires* ... «ta mère ... est une pauvre petite âme — indecise et obscure ... » (26). Su reacción tardía no la salva. Es de un momento.

No hubiera encontrado energías para cumplir las promesas que Zoilo no aceptó, porque también aquí vió claro. Martiniana, que también vé claro desde su rincón, le dice con su ingenuo cinismo: «Obedezca Doña ... con la conciencia a estas horas no se hace nada» (27). Es muy acertado. El destino de Zoilo lleva ritmo acelerado. No se detiene con palabras una avalancha «barranca abajo».

Mujeres que pertenecen al grupo de las egoístas son las madres de *El Pasado* y *Nuestros hijos*. Rosario y la señora de

(24) Cuadro I°, escena.
(25) Acto I°, escena cuarta.
(26) O, Mirbeau, *Les affaires sont les affaires*, acto III°.
(27) Acto III°, escena décimo cuarta.

Díaz son Mecha o Amelia, más viejas, perdido ya algo el afán de gozar y vivir, pero atrincheradas en su cómoda vida presente, defendidas por el prejuicio social y el temor de los otros.

Un poco también, por el amor a la comodidad que tienen los demás.

Rosario dice a su hijo mayor: «No es el remordimiento de mi falta lo que me atormenta... Todavía no sabría decir si me he arrepentido. Es la fatalidad... el destino... No sé! (28). A pesar de las grandes palabras con que lo reviste, el castigo está en el derrumbe del cómodo mundo en que vive. Y lo expresa ella misma en el reproche... «Atacabas mis costumbres, mis creencias, mi moral, querías disolver, destruir todo lo que para mí era respetable...» (29).

Es decir, todo el exterior respetable y respetado también exteriormente. Cuando llegó la hora egoísta del instinto, supieron buscar una resquicio para escapar sin derrumbar el andamiaje de apariencias respetables, que podía servir después de baluarte.

Rosario es cobarde y cobarde es la madre de Mecha, porque son una sola. Y es poca grandeza siempre, pequeñez de criterio, estrechas miras, mujeres egoístas y elementales siempre. Poco madres.

Está bien el cariño a los hijos mientras ellos no las obliguen a abdicar de algo. Así las quiso Sánchez, que usaba el megáfono naturalista para gritar contra los prejuicios.

Mercedes, de *En familia* y la madre de *La pobre gente*, son de otra clase. Son madres a pesar de la miseria. La honradez se ha quebrado con los golpes, pero son aún madres apegadas a los hijos, su último reducto humano, en rebelión contra el hombre que fracasó como padre, como defensa y como guía.

Domina este grupo *La Tigra* con su huraña humanidad desgarrada y sombría, la mujer que ya no tiene nada que dar ni

(28) Acto II°, escena tercera.
(29) Acto II°, escena tercera.

que vender, experta en todas las gradaciones del vicio, pero capaz todavía de profesar un culto de ternura a «la nena», su hija, parte cerrada y virgen de su alma, que basta para humanizarla, es decir, ennoblecerla.

Mejor que ellas, y en el plano familiar de la vida, está Mariquita, la madre de Julio, el «Dotor», pero poco interesante en sí como carácter y figura.

A todas las mujeres del teatro de Sánchez las domina con su silueta pintoresca, de trazo firme y desbordante vitalidad, la vieja Martiniana.

Ella es auténtica.

El parangón inevitable con la Celestina, nos la devuelve lograda y criollísima. Martiniana es la Celestina de todos los países y todos lo tiempos, sincera sólo consigo misma, amoral y cazurra, pero sin perder el matiz local, con todas las cualidades negativas del criollo, su astucia y su lenguaje.

Cada parlamento suyo es un acierto. Las entrelíneas son todavía más elocuentes. Su pensamiento salta de un asunto a otro con rapidez asombrosa, al parecer sin orden, pero no olvida nunca su propio interés.

«Aquí andamos, hija... Ya te habrás despedido de toda esta miseria. Mire que se precisa tener anchetas para tenerlas tanto tiempo soterradas en semejante madriguera. Fijate, ché... la mansión con que te pensaba obsequiar ese abombao de Aniceto... ¡Qué embromar! ¡Ché... Ché!... La cama de la finadita!... ¿Sabés que me dan ganas de pedirla pa mi Nicasia? La mesma que lo hago... Dicen que ese mal se pega... Pero con echarle agua hirviendo y dejarla al sol... ¡Ya te armaste Martiniana!... ¡Pobre gurisa!... Quién iba a creer. Y ya hace... ¿cuánto, ché? ¿Cómo veinte días? ¡Dios la tenga en güen sitio a la infeliz!... Ché, ¿y era cierto que se casaba pronto con Aniceto?» (30). En el último acto, después de

(30) Acto III°, escena tercera.

la explicación de Zoilo con su familia, supera su verba infame la capacidad de tolerancia de todos, el espectador incluso.

Después del derrumbe que se ha visto, ella es la única que conserva la serenidad, el cinismo, la vieja canalla sin preocupaciones.

«¿Qué? ¿Y ésto que es? Una por un lao... otra por otro... el tendal!... ¡Hum! Me paece que ño rebenque ha dao junción... ¡Eh! ¡Hablen mujeres! ¿Jué muy juerte la tunda? ¡No hagan caso! Los chirlos suelen hacer bien pa la sangre... ¡Y después, qué dimontres! ¡No se puede dir a pescar sin tener un contratiempo!... Pero digan algo cristianas. ¿Se han tragao la lengua? (31).

Es Rudecinda, la más parecida a ella, la más mala, quien se alza para decirle: «Cállese, comadre», al cortar la escena penosa.

Rita, la curandera de *M'hijo el dotor*, tiene algún parecido con ella. Pero la figura de Martiniano adquiere particular relieve, se recorta nítida y viviente, sobre el mundo opaco de la humanidad que vió Sánchez.

Razonablemente, la vida no es una leyenda dorada, pero tampoco es un retablo de horrores; luces y sombras se reconocen por contraste.

Sánchez tuvo una visión sombría de los seres y las cosas; sincera, porque si descubrimos tintas recargadas, son ellas haces de sombras arrojados por el ángulo singular en que se ubicaba para mirar. Nos dió pues, una humanidad oscura y limitada.

Pero pasa por sobre toda ella el baño lustral de una gran carga de dolores; el dolor de los choques brutales con una realidad hostil, dolor de impotencia, de sentirse un fallido, de resignar sueños, que es en síntesis, un dolor de alas cortadas, de verse amarrados a una turbia morada de queda, cuando hay aire, luz, plenitud, no mucho más lejos ni demasiado alto.

(31) Acto IIIº, escena décimo cuarta.

LA CRITICA

Sobre Florencio Sánchez se ha escrito mucho. Desde la época de su primer estreno, la crítica se enlazó a su obra, elogiosa u hostil, y hasta polemizó largamente.

Después de su muerte, los comentaristas de su teatro han sido muchos en las dos riberas del Plata.

La crítica contemporánea, aquella de las notas periodísticas de cada estreno, constituye un documento de preciosa información para lo que se refiere a la atmósfera temporal del dramaturgo. Esa crítica se dividió entonces en dos bandos: uno de ellos bajó a la liza dispuesto a romper lanzas con todo el que no aceptara su categórica admiración; los otros, al combatirles con cierta mesura burlona, representaban a otra clase, otras ideas, otra cultura.

Por entonces solían hacer crítica teatral Frexas en *La Nación* y Juan Pablo Echagüe en *El País*. *El Tiempo* era tribuna abierta a plumas batalladoras, mientras *La Prensa* solía demostrar cierto laconismo para con el teatro nacional. Sin entrar a una minuciosa reseña de esa crítica, pueden señalarse sus tendencias. La más valiosa, por ilustración y honestidad de criterio, es la que Echagüe solía firmar *Jean Paul*.

Era, desde luego, una cultura seria puesta al servicio de su atracción pasional por el teatro, y que se volcaba en seguro molde literario, con ciertas punzadas de ironía; pero nunca puso la crítica al servicio del espiritual alfilerazo, sino éste al servicio de la crítica.

Se hizo respetar por su penetración y autoridad artística, y temer por la elegante agudeza de sus rechiflas. De él dice Alfredo Bianchi . . . «Puedo asegurar que casi todos los que frecuentábamos los cursos de la Facultad de Filosofía y Letras en

esos años, comprábamos *El País*, sólo por leer las crónicas teatrales de *Jean Paul*» (1).

Con este crítico de raza, que era, — y es — exquisito escritor, se querellaron los cultores de esa rendida y azucarada apologénica, quienes exageraban hasta lo increíble el valor dramático de Sánchez.

Echagüe siguió la actuación de nuestro autor en una serie de crónicas que despertaron muchas indignaciones, y que examinadas con serenidad, descubren un criterio justo y sincero.

Desde el primer momento descubrió en él un pintor de tipos y costumbres y un observador agudo. El 7 de octubre de 1905, a raíz del estreno de *En familia*, decía de él: «Florencio Sánchez tiene la observación rápida y maneja el color con destreza. Sus piezas se distinguen por la vivacidad y la pintura». Y allí señala también su defecto: ... «Su psicología se mantiene siempre a flor de piel: no alcanza a descubrir nunca los rodajes internos del ser moral» ... En su crónica anterior sobre *La gringa*, había comentado esa habilidad y ese defecto. Decía: «Nadie como él sabe transportar a las tablas el color y el movimiento; nadie le iguala a esbozar tipos en cuatro rasgos netos y pintorescos ... Compararíamos el lente intelectual del señor Sánchez con una placa sensible y su teatro con un calidoscopio» (2).

En otro lugar hemos señalado algún punto de divergencia con él. En años posteriores, Echagüe compendió su juicio definitivo sobre Sánchez, y sus palabras, vestidas de esa serenidad que confiere una perspectiva en el tiempo, dicen muchas verdades en breves razones (3).

«Florencio Sánchez poseyó sin duda un temperamento dra-

(1) Alfredo Bianchi, *Teatro nacional*, Buenos Aires, 1920, página 49.

(2) *Una época del teatro argentino*, pág. 275.

(3) De *La Nación*, enero 1º de 1922, y *Apreciaciones*. Buenos Aires, 1924, pág. 39.

mático extraordinario. Fué un intuitivo. Hacía teatro por instinto; porque su modalidad cerebral se adaptaba por naturaleza a las formas escénicas, y necesitaba de éstas para traducir sus visiones internas»... «Fué, sí, un fuerte plasmador de substancia artística que sobresalió entre los de su generación y dejó su marca propia en nuestra literatura escénica». Y añade estas palabras de bien meditado alcance: «Faltóle por eso un poco de equilibrio en cuanto a las ideas y un poco de imparcialidad en cuanto a la visión del mundo, para que sus cuadros resultasen más amplios, más impregnados de diversa y multiforme verdad humana».

Echagüe reconoce, pues, el dramaturgo nato que había en Sánchez, y está muy lejos de negar la importancia de su obra teatral. Lo que niega es la exaltación hiperbólica de su talento intuitivo o de su papel en el teatro nacional. Señaló siempre y con absoluta imparcialidad, en aquellas «crónicas de media noche», las cualidades máximas de Sánchez, que elogió sin reservas.

Para decirlo con sus palabras:

...«aquellas palabras de observación y de pintura más poderosas de su mentalidad, las que con la destreza técnica, constituyen su verdadero talento de escritor dramático» (4).

La crítica apologética no pudo perdonarle ciertas verdades o ciertos alfilerazos.

Se le reprochó, se le discutió, pero se quedó aquella crítica con la peor parte, porque Jean Paul usaba un arma poco habitual para ese periodismo: la ironía.

No podían perdonarle que hubiese llamado alguna vez a Sánchez *Ibsencito criollo* y que dijese en francés que sus tésis le parecían una «bizarrerie pour épater les bourgeois» (5).

En las fugaces publicaciones de tendencias demoledoras, cantaban loas de desagravio, mientras en *El Tiempo*, se hacían

(4) *El País*, igual fecha.
(5) *El País*, octubre 7 de 1905.

lenguas de los éxitos de Sánchez, comentaban sus públicos y calculaban el calor de los aplausos, cosa ilustrativa que nunca fué mentida, pero también solían defenderle en absurdas divagaciones teatrales que se agravan con un empaque de seriedad absoluta.

No sabemos si es a ellos a quienes apuntó Echagüe al decir con sorna, «los profundos exégetas de la gacetilla» (6), pero figuran en ese diario algunos artículos de crítica dramática extraordinarios por lo malos.

Allí dijeron que Julio el *dotor* era un carácter *eléctrico,* y allí estamparon este hermoso ejemplar de galimatías:

«Sánchez ha presentado sin sospecharlo tal vez, el teatro-advertencia, como el genio se eleva ante los hombres por pura casualidad, pero la casualidad se debe a él, a un medio atrayente le ha dado un fin genial; no sospechó el fin porque sólo poseía el medio; manejó la inspiración sin saber que manejaba el teatro» . . . (7) y más adelante, estas palabras sibilinas a las cuales podemos dar la interpretación que nos acomode . . . «Esto es lo que reúne *M'hijo el dotor;* la realidad o posibilidad que encierra, nos dice que es la enseñanza del pasado (es un hecho) y la advertencia del porvenir (historiado) que cualquier hombre en la edad y en el tiempo que fuese debe sacrificar sus creencias y sus teorías por el bienestar y la felicidad ajenas . . . Todos conocemos los males inmediatos, hasta los niños; pero muchos hombres, casi todos, ignoran los mediatos, porque sino, no existirían dramas . . . , etc.». Otra charada, sobre la esencia y finalidad del suicidio, se plantea a propósito de *Barranca abajo* (8).

Aquí defendían hasta la artificial escena de este drama, en que Aniceto discutía el suicidio con Zoilo y le permitía llevarlo

(6) *El País,* de igual fecha.
(7) *El Tiempo,* mayo 8 de 1905.
(8) Véase *El Tiempo,* de abril a octubre de 1905, y de agosto de 1903.

a cabo, escena que la crítica de *El País* y *La Nación* señaló como falsa y que Sánchez no tardó — muy cuerdamente — en suprimir, dejándonos sin defectos su obra maestra (9).

Pero, sin detenernos más en detalles de crónica que no podríamos analizar aquí, dejamos anotado el hecho de estas dos posiciones contrarias de la crítica periodística, que se imantaba entre camaradas y correligionarios de un ciego y delirante entusiasmo, y por la otra parte, asumía cierta frialdad hacia este muchacho revolucionario que llegaba al tinglado nacional tan bruscamente. Anotemos que en *La Nación* guardaban cierta reserva ceremoniosa para con Sánchez, aunque le elogiaran; en *La Prensa* le vapuleó más tarde J. A. García de modo feroz, en una serie de artículos que se editaron después en un volumen (10).

No recogeremos ahora esa crítica enconada. Aferrada a sus preferencias mentales, no quiso usar un criterio ecuánime.

De la primera a la última línea, respira animosidad y el deseo evidente de demostrar la incultura y el mal gusto del creador de *Barranca abajo* y *La Tigra*.

José León Pagano hizo más tarde en *El Hogar*, un proceso de aquellas invectivas.

Pero digamos también, que algunas asperezas de la crítica tenían su origen en la devota admiración de los contrarios, que querían circunscribir el teatro nacional íntegro a la actuación de Florencio Sánchez.

Nadie podrá nunca restarle méritos, ni negar lo que de perdurable hay en su obra, ni dejar de admitir que es, en aquella época fecunda y tumultuosa de nuestra escena, la más alta manifestación de arte dramático. Lo ha dicho Jean Paul, a quien acusaban de mordaz e incompresivo . . . «el costumbrista, el observador de ciertos aspectos de la vida, el constructor escénico,

(9) *La Nación* y *El País*, abril 27 de 1905.

(10) J. A. García, *Sobre el teatro nacional y otros artículos y fragmentos*. Buenos Aires, 1921.

de justicia es reconocer que hasta el presente no han sido superados en nuestra dramaturgia».

En años posteriores a la muerte de Sánchez, una crítica más orgánica enfocó los distintos aspectos de su teatro.

Así como en sus biografías se deslizó la leyenda sentimental, en la crítica intervino también este factor — tanto más respetable por tratarse de sus amigos — pero que deformó muchas veces una visión equitativa de su obra.

Esta obra de Florencio Sánchez, altamente significativa para nuestro teatro, inspira profunda simpatía por su sinceridad mental, que no se desmiente nunca.

Pero dentro de esa atmósfera simpática que le impone a la crítica, debe caber también un equilibrado análisis de sus valores y defectos.

En 1908, le encomiaron calurosamente sus amigos en un número de homenaje que *Nosotros* dedicó a *Los derechos de la salud*. Allí dijo Joaquín de Vedia palabras serenas y autorizadas sobre el escritor y el amigo.

En 1911, se publicó la conferencia de Ricardo Rojas sobre el teatro de Florencio Sánchez (11). Es la primera visión panorámica, de crítica orgánica, sobre su obra, en que se anotan calidades para analizarlas y se busca el origen de los defectos, al destacar la índole particular de aquel talento.

Rojas señaló sus cualidades esenciales de dramaturgo, que caracterizó como «una poderosa capacidad representativa de los hechos» y aquella su gran «sensibilidad auditiva y visual».

De allí surge la vitalidad de sus obras, encuadradas en la forma dramática que en él era instrumento natural.

En esa misma conferencia marcó Rojas el valor germinal de *M'hijo el dotor*, y la atmósfera mental de Sánchez, que provocaba sus limitaciones.

Señaló sus defectos, marcó sus posibilidades, con el mismo acierto crítico de Echagüe: «Le faltó — dice — más amplio don

(11) *Nosotros*, tomo V°, págs. 163 y sigs. Buenos Aires, 1911.

de generalización filosófica para engrandecer sus asuntos y más intenso numen de evocación poética para embellecer la vida de las almas»... Esto porque estaba «privado del doble poder de transfiguración mental o sentimental para las cosas que tan admirablemente veía», y terminó por ubicar críticamente sus obras al decir que «viven por su realismo evidente, pero que permanecen en los límites del particularismo y la realidad».

Al no encontrar aquellas proyecciones intelectuales, que también negaba Echagüe, ha sido explícito sobre el valor de la obra de Sánchez dentro del panorama de nuestra escena, como cosa genuina y sin deformaciones, que marca un momento importante y alcanza valores artísticos legales.

Ese juicio equilibrado y sereno, encuadrado en el espacio perentorio de una conferencia, no fué ampliado orgánicamente por los que después se ocuparon de Sánchez.

La crítica posterior pierde ecuanimidad cuando deliberadamente defiende cosas discutidas. Eso ocurre con afirmaciones de Roberto Giusti (12), que opone razones tal vez sentimentales a los reparos que se hicieron al pesimismo de nuestro autor, o la avanzada ideología de sus tesis.

El estudio biográfico que Giusti llevó a cabo, nos parece altamente valioso por la minuciosa y concienzuda información; pero en cuanto a su deshilvanado juicio crítico, nadie le juzgó mejor que él, al recomendar a la atención del lector, muy noblemente, la parte biográfica. Igual impulso sentimental se nota en Frugoni (13), a quien hemos aludido varias veces y que tiene con Sánchez afinidades ideológicas y las defiende; en Salaverri (14), que da libre curso a sus sentimientos fra-

(12) R. Giusti, *Florencio Sánchez. Su vida y su obra.* Buenos Aires, 1920.

(13) En su libro *La sensibilidad americana.* Montevideo, 1929, páginas 141-172 y 215-221.

(14) Prólogos a los tomos I y III de *El teatro del uruguayo Florencio Sánchez*, Barcelona, 1926. *Florencio Sánchez en la vida y en el Teatro. Nosotros,* tomo 37. Buenos Aires, 1921.

ternales, y en el mismo Alfredo Bianchi, que por defender la legitimidad escénica de un problema como el de *Los derechos de la salud,* se olvida del análisis estético de sus valores o lo hace en media página (15).

Con ser breve, e incluir en esa brevedad una eficaz noticia biográfica nimbada de una poesía que habla de su simpatía fraternal, el estudio de Martínez Cuitiño destaca con más claridad y comprensión sus calidades dramáticas y algunos de sus defectos, y señaló las dos muletillas de los críticos negativos, que no encuadran de manera legítima en una apreciación estricta de crítica teatral (16).

Dice Martínez Cuitiño:

«Florencio tuvo que sufrir una acusación doble; reprochósele con ahinco su espíritu libertario y no se le censuró menos su porfiado pesimismo» (17).

En efecto, por ahí se iba la crítica cuando quería reprobar — como en el caso de García — y a defender eso mismo se lanzaba la crítica cuando quería elogiar. Para encontrar un estudio orgánico, que intentase dar amplitud al juicio de Echagüe y detallada realización a los puntos básicos de Ricardo Rojas, es necesario llegar al trabajo de Arturo Vázquez Cey. En Montevideo intentó una labor más orgánica Zum Felde, en su libro *Proceso intelectual del Uruguay,* en el cual anotamos un confuso criterio estético y desconocimiento de algunas cuestiones de importancia (18).

Si bien le asigna dos tendencias, la ideología anarquista y el realismo literario, no alcanza a situarle bien dentro de ellas ni a resolverlas en elementos dramáticos. Le adjudica como

(15) A. Bianchi, *Los derechos de la salud. Nosotros,* II, 1908. *Teatro Nacional.* Buenos Aires, 1920.

(16) Introducción a *Barranca abajo. Los muertos. La cultura argentina,* Buenos Aires.

(17) *Obra citada,* pág. 23.

(18) Alberto Zum Felde, *Proceso intelectual del Uruguay.* Montevideo, 1930, tomo II.

maestros de doctrinas sociales a Zola, Tolstoy y Gorki, y como sus maestros de realismo a Ibsen, Sudermann y Bracco (19); especie de aureola confusa que no llega a concretarse a lo largo de su análisis. Le niega influencias francesas al agregar categóricamente:

«Puede señalarse la singularidad de que Florencio Sánchez es entre todos los escritores platenses de su generación, probablemente el único que no sintió el predominio sugestivo de la literatura francesa. Si se exceptúa a Zola en cierta parte, sus preferencias fueron para los escritores nórdicos rusos y también para algunos realistas italianos. Sudermann, Gorki y Bracco, son sin duda sus predilectos y aquellos con quienes su obra tiene más puntos de contacto» (20).

De Sudermann, hemos hablado muchas veces en este trabajo. En cuanto a Gorki, quisiéramos un punto concreto de referencia, y por lo que hace a Bracco, su realismo del primer período es indudablemente un realismo declarado, pero hay muy pocas obras de Bracco que se pueden comparar a las de Sánchez. Podría haber señalado otras influencias evidentes.

Y en cuanto al concepto que merece a Zum Felde el teatro francés de las fronteras de ambos siglos, nos parece solamente que revela profundo desconocimiento de sus valores y mayor desconocimiento de sus proyecciones, sobre todo, en el clima mental de Florencio Sánchez.

Y es una inexactitud afirmar que las «compañías francesas que llegaban al Plata traían un repertorio puramente francés, cuyo carácter *muy mundano* poca afinidad tenía con las tendencias de Sánchez» (21).

Sería curioso averiguar lo que diría Antoine si le dijesen que su temporada de 1903 en Buenos Aires era de gustos *mundanos*, que su escenario dejaba *leve margen a la dramaturgia*

(19) *Obra citada,* pág. 165.
(20) *Obra citada,* pág. 165.
(21) *Obra citada,* pág. 166.

universal y que su conferencia de agosto de 1903, en Buenos Aires, en que desarrolló claramente las doctrinas y la estética del Teatro Libre, era para satisfacción de un público de la dorada burguesía, a quien le reprochan Mirbeau y por reflejo el señor Zum Felde, el tener diez mil francos de renta.

La opinión que este crítico tiene del teatro francés, al cual divide en teatro de la Comedia francesa y teatro de «boulevard» (?), nos parece peregrina. En realidad cree que el teatro francés está hecho para uso exclusivo de la alta aristocracia, o en otros casos, para uso de cierto público que la gente aprensiva suele creer privativo de París. Aseguramos al señor Zum Felde que se equivoca.

El resto de su juicio crítico, se va en puntualizar aspectos sociales del teatro de Sánchez y en algunas fugaces anotaciones de cualidades dramáticas.

Tampoco nos parece probable que a Sánchez le resultara *facilísimo* escribir una *amable comedia de salón*, como asegura en la página 163. Sánchez era incapaz de hacerlo. La vida de los salones, amable o no amable, era para él un jeroglífico indescifrable.

Mucho más amplio y profundo es el estudio de Arturo Vázquez Cey, en el cual aparece por fin un criterio estético definido, al cual convergen sus afirmaciones.

Discrepamos con él en varios puntos que consideramos de importancia.

Ante todo, en su manera de enfocar los sainetes de Sánchez, a los cuales considera como obras que «no representan algo más que conatos de un observador feliz y, a veces, muy de manga ancha que, lápiz en mano, traslada al papel la realidad doliente, cómica o nauseabunda que descubre» (22).

Creemos por el contrario, que la crítica debía una reparación a esas felices creaciones teatrales que se destacan inconfundi-

(22) Arturo Vazquez Cey, *Florencio Sánchez y el teatro argentino*, Buenos Aires, 1929.

blemente por su plenitud de concepción, su ensambladura dramática y su valor costumbrista, sea éste limitado a un sector o no. Y no es *Moneda falsa* la única obra lograda entre los sainetes de Sánchez.

Tampoco nos explicamos que al considerar obras de enjundia a *Barranca abajo* y *En familia*, como trazadas de *mano maestra*, no les preste más analítica atención; ni podemos compartir sus entusiasmos por *Los derechos de la salud*, porque no creemos en el valor dramático de ese Sánchez *larvado y futuro* que denuncian sus obras últimas.

Nos parece que sobra un epíteto y que ese Sánchez era simplemente larvado.

En la ubicación intelectual de nuestro dramaturgo rechazamos a *Juan Gabriel Borckmann*, que está a diez leguas del señor Díaz, y no creemos que Giacosa tenga nada que hacer en el teatro de Florencio Sánchez; mucho menos por la obra que se compara a una de las suyas. Esta obra es *Come le foglie*, que Vázquez Cey señala en paralelismo con *En familia*. El hecho de que allí aparezca un hogar poco afortunado moralmente, no implica una comparación forzosa. En Giacosa el drama responde a otra manera, otro plano espiritual y hasta otra técnica.

Por semejantes razones, no puede aceptarse un paralelismo entre *Los muertos* y *Espectros*, de Ibsen.

Si Sánchez admiraba al noruego, leía sus obras y las aplaudía calurosamente — sobre todo cuando Zaccone era el protagonista — no puede afirmarse que en él haya quedado la manera de aquel dramaturgo.

Parécenos también que Vázquez Cey ha pasado ligeramente sobre el valor dramático de Zoilo y les adjudica en cambio a Lisandro o Luisa un relieve que no es tan acusado.

Con ser la figura del borracho una de las más plásticas, no alcanza la profundidad patética de Zoilo, y su plano vital es infinitamente más reducido.

Y creemos que es una injusticia equiparar *Barranca abajo* a

Los muertos y *Los derechos de la salud*. Aquella está muy por encima del segundo drama, y éste a su vez, es una obra de construcción sólida que no puede compararse a la defectuosa y endeble humanidad de la última obra citada.

Pero, a pesar de estas discrepancias — las más importantes — anotamos que Vázquez Cey utiliza por vez primera un cartabón puramente artístico, y le aplica a juzgar los valores puros de este teatro.

No podemos pasar por alto en esta rápida reseña, el libro de la señorita Ruth Richardson, del Instituto de las Españas que dirige en Estados Unidos del Norte, don Federico de Onís.

Es un esfuerzo loable por extremo y simpatiquísimo a nuestros ojos, al cual reprochamos un exceso de rigorismo en su afán de buscar orígenes a todas las obras de Sánchez.

Esos orígenes había que buscarlos en aquella parte de la literatura dramática que constituía el acervo mental probado del autor, o en obras que denunciaran con inequívoca claridad un parentesco. Y cuando no hay orígenes de esta clase, el camino conjetural suele resultar peligroso.

Ha restado originalidad y valor crítico personal a su informadísimo libro, el aceptar amablemente las afirmaciones críticas de tantos autores, aunque la señorita Richardson sigue preferentemente a Vázquez Cey, a veces hasta en la forma literaria (23).

En otras ocasiones, su amabilidad la lleva a reconocer en Sánchez condiciones de poeta lírico, como al juzgar *Canillita* (24), o a encontrar similitudes específicas con Bracco, su-

(23) En algunas partes usa sus propias palabras, como ocurre en el final del capítulo V°: *The dramatic artist,* pág. 179 de su libro *Florencio Sánchez and the argentine théatre,* New York, 1933. De una comparación de esa parte con las afirmaciones de Arturo Vázquez Cey en la página 157 de su estudio sobre Sánchez, publicado en *Humanidades,* tromo II, resulta la suposición de que la señorita Richardson ha olvidado las comillas.

(24) Página 79.

geridas por algún crítico nuestro; y después tendrá que desmentirlas en otro capítulo (25).

Al nacer esta rápida reseña sobre la crítica a Sánchez, no hemos tenido otro propósito que señalar tendencias dentro de esa crítica, y no podemos detenernos en todo lo que se ha escrito sobre su obra, que es mucho, sino cuando ello señala ciertas características personales.

De don Mariano G. Bosch, con todo el respeto que nos merece su profusa y auténtica documentación teatral, no podemos hablar aquí, porque él convirtió la crítica en un verdadero duelo criollo entre gauchos argentinos y uruguayos, como si eso tuviera valor para la apreciación justa en estética teatral. Por nuestra parte, tuvimos el deseo de juzgar ese teatro desde el campo exclusivo del arte dramático.

Consideramos a Florencio Sánchez una figura de alta significación en nuestra escena, el más auténtico dramaturgo de los hombres de su generación, pues que el teatro venía, como honda raíz tentacular, enlazado a todas las manifestaciones de su talento. Ese talento, ligado por sus particulares aptitudes, al medio en que le tocó actuar, nos dejó una herencia artística que se enlaza a la parte más noble de nuestro acervo teatral.

(25) Esta similitud, que señala en el capítulo III de su libro, al hacer el análisis de las obras, se desmiente en el capítulo V en que juzga al autor dramático.

BIBLIOGRAFIA

I

OBRAS DE FLORENCIO SANCHEZ

La gente honesta. — Sainete en 1 acto. Anunciada en Rosario el 26 de junio de 1902.

Canillita. — Zarzuela en 1 acto. Rosario, 2 de octubre de 1902. Buenos Aires, 4 de enero de 1904, teatro de la Comedia.

M'hijo el dotor. — Comedia en 3 actos. Agosto 13, 1903. Teatro de la Comedia de Buenos Aires.

Cédulas de San Juan. — Sainete en 1 acto. Agosto 1º de 1904. Teatro de la Comedia de Buenos Aires.

La pobre gente. — Comedia en 2 actos. Octubre 1º de 1904. Teatro San Martín de Buenos Aires.

La Gringa. — Drama en 4 actos. Noviembre 21 de 1904. Teatro San Martín de Buenos Aires.

Barranca abajo. — Drama en 3 actos. Abril 26 de 1905. Teatro Apolo de Buenos Aires.

Mano Santa. — Sainete en 1 acto. Junio 9 de 1905. Teatro Apolo de Buenos Aires.

En familia. — Comedia en 3 actos. Octubre 6 de 1905. Teatro Apolo de Buenos Aires.

Los muertos. — Drama en 3 actos. Octubre 25 de 1905. Teatro Apolo de Buenos Aires.

El conventillo. — Zarzuela en 1 acto, con música del maestro Payá. Junio 22 de 1906. Teatro Marconi de Buenos Aires.

El desalojo. — Sainete en 1 acto. Julio 16 de 1906. Teatro Apolo de Buenos Aires.

El pasado. — Comedia en 3 actos. Octubre 22 de 1906. Teatro Argentino de Buenos Aires.

Los curdas. — Sainete en 1 acto. Enero 2 de 1907. Teatro Apolo de Buenos Aires.

La Tigra. — Sainete en 1 acto. Enero 2 de 1907. Teatro Argentino de Buenos Aires.

Moneda Falsa. — Sainete en 1 acto y 3 cuadros. Enero 8 de 1907. Teatro Nacional de Buenos Aires.

El cacique Pichuleo. — Zarzuela en 1 acto con música del maestro Payá. Enero de 1907. Teatro Argentino de Buenos Aires.

Nuestros hijos. — Comedia en 3 actos. Mayo 2 de 1907. Teatro Nacional de Buenos Aires.

Los derechos de la salud. — Comedia en 3 actos. Montevideo, 4 de diciembre de 1907. Buenos Aires, 20 de diciembre de 1907, en el teatro Nacional.

Marta Gruni. — Sainete en 1 acto, con comentarios musicales de Dante Aragno. Montevideo, 7 de julio de 1908. Buenos Aires, 5 de noviembre de 1908, en el teatro Argentino.

Un buen negocio. — Comedia en 2 actos. Montevideo, 2 de mayo de 1909. Buenos Aires, 17 de mayo de 1909, en el teatro Apolo.

Ediciones principales

La gente honesta. — *El Teatro Nacional.* Noviembre de 1920. Buenos Aires.

Canillita. — *La Máscara.* Buenos Aires, junio de 1928; *Teatro Argentino*, nº 39.

M'hijo el dotor. — *El Teatro Nacional.* Nº 83. Buenos Aires.

Cédulas de San Juan. — *La Farsa.* Buenos Aires, s/f; *Teatro Argentino*, nº 39.

La pobre gente. — *La Farsa.* Buenos Aires, s/f; y *Teatro Argentino*, nº 39.

La gringa. — *El Teatro Nacional*, nº 63. Buenos Aires.

Barranca abajo. — *El Teatro Nacional*, nº 63. Buenos Aires; y *Barranca abajo.* — *Los muertos.* — *La Cultura Argentina* (con introducción de V. Martínez Cuitiño). Buenos Aires, 1916.

Mano Santa. — *El Teatro Nacional.* Buenos Aires, nº 60; y *La Máscara.* Buenos Aires, nº 2.

En familia. — *El Teatro Nacional.* Buenos Aires, nº 106.

Los muertos. — *El Teatro Nacional.* Buenos Aires, nº 59; (edición citada de *La Cultura Argentina*).

El desalojo. — *El Teatro Nacional.* Buenos Aires, nº 110.

El Pasado. — *El Teatro Nacional.* Buenos Aires, nº 77, y *La Farsa.* Buenos Aires, s/f. (Figura con el título: *El pasado de una vida*).

Los curdas. — *El Teatro Nacional.* Buenos Aires, nº 103.

La Tigra. — *El Teatro Nacional.* Buenos Aires, nº 103.

Moneda Falsa. — *El Teatro Nacional.* Buenos Aires, nº 92.

Nuestros hijos. — *El Teatro Nacional.* Buenos Aires, nº 83; y *La Farsa.* Buenos Aires, s/f.

Los derechos de la salud. — *Nosotros.* II? 1908. *El Teatro Nacional,* nº 64. *La Farsa,* s/f. Buenos Aires.

Marta Gruni. — *El Teatro Nacional,* nº 81 y 128. Buenos Aires.

Un buen negocio. — *El Teatro Nacional.* nº 64. Buenos Aires. *La Farsa.* Buenos Aires, s/f.

El Teatro del uruguayo Florencio Sánchez. (Selección). Editorial *Cervantes.* Barcelona, 1926.

T. I *M'hijo el dotor. Los Muertos. Nuestros hijos.* (Prólogo de V. Salaverri).

T. II. *Los derechos de la salud. En familia. Moneda Falsa.* (Prólogo de J. J. de Soiza Reilly).

T. III. *Barranca abajo. La gringa. El desalojo.* (Prólogo de V. Salaverri).

Cartas de un flojo. — *El caudillaje criminal.* — *Diálogos de actualidad.* Montevideo, 1914.

El autor. — *Los acosados.* — *El caudillaje criminal.* — *Diálogos de actualidad.* — *El Teatro Nacional,* nº 74. Buenos Aires.

El teatro nacional. (Conferencia). *Bambalinas.* Buenos Aires, número 146.

Un regalo al natural. — *La Revista Popular.* Buenos Aires, 1893, número 19.

II

BIOGRAFIA

Vedia, Joaquín de, *Florencio Sánchez.* — *Nosotros.* T. II. Buenos Aires, 1908.

Monteavaro, Antonio, *El hermano de Florencio Sánchez.* — *Nosotros.* T. II. Buenos Aires, 1908.

Cancio, J., *¡Bravo Sánchez!.* — *Nosotros.* T. II. B. Aires, 1908.

Adami, A., *¡Canastos! Los ocios de un dramaturgo. La calandria que silba y el anarquista que habla.* — *Caras y Caretas.* Buenos Aires, 9 de enero de 1909.

Pavoni, S., *Qué hace en Italia Florencio Sánchez.* — *Ultima Hora,* mayo 23 de 1910. Buenos Aires.

Mertens, F., *Florencio Sánchez.* — *Fray Mocho,* 7 de noviembre de 1913.

Salaverri, V., *La vida íntima de Florencio Sánchez.* — *Caras y Caretas,* diciembre de 1919.

Martínez Cuitiño, V., Introducción a *Barranca abajo.* — *Los muertos.* — *La Cultura Argentina.* Buenos Aires, 1916.

Giusti, Roberto, *Florencio Sánchez. Su vida y su obra.* Buenos Aires, 1920.

Camino, M. A., *Un recuerdo de Florencio Sánchez.* — *Nosotros.* Tomo 37. Buenos Aires, 1921.

Ramírez, Octavio, *El enigma de Florencio Sánchez.* — *La Nación,* octubre de 1929. Buenos Aires.

El descubrir de la estatua a Sánchez en Montevideo. — *La Nación,* de Buenos Aires, 21 de noviembre de 1927.

El acto inaugural del monumento a Florencio Sánchez. — *La Prensa,* de Buenos Aires, junio 28 de 1931.

Crítica

Bunge, C. O., *Florencio Sánchez.* — *Nosotros.* T. II. Bs. Aires.

Bianchi, A. A., *Los derechos de la salud.* — *Nosotros.* T. II. Buenos Aires, 1908.

Blixen, S., *Charlas de un montevideano.* — *Nosotros.* T. II. Buenos Aires, 1908.

Bustamante, R. M., *La obra de Florencio Sánchez.* — *Nosotros.* Tomo II. Buenos Aires, 1908.

Doello Jurado, *Florencio Sánchez.* — *Nosotros.* T. II. Buenos Aires, 1908.

Giménez Pastor, A., *Florencio Sánchez.* — *Nosotros.* T. II. Buenos Aires, 1908.

Nápoli-Vita, V. di, *En la frontera.* — *Nosotros.* T. II. Buenos Aires, 1908.

Roberto Giusti. (Ambrosio Pardal). *La labor de Florencio Sánchez.* — *Nosotros.* Buenos Aires, 1908.

Rojas, Ricardo, *M'hijo el dotor.* — *El País,* 1903, y *Cosmopolis.* (Ed. Ganner, París, 1908). — *El teatro de Florencio Sánchez.* — *Nosotros.* T. V°. Buenos Aires, 1911.

Vedia, Joaquín de, *Florencio Sánchez.* — *Nosotros.* T. V°. Buenos Aires, 1911.

Velasco y Arias, M., *Dramaturgia argentina.* Buenos Aires, 1913.

Roxlo, Carlos, *Historia crítica de la literatura uruguaya.* Tomo VI. Montevideo, 1915.

Bianchi, A. A., *La crítica uruguaya y el teatro argentino.* — *Nosotros.* T. 27. Buenos Aires, 1917.

Echagüe, Juan Pablo, *Una época del teatro argentino.* Buenos Aires, 1918.

Martínez Cuitiño, V., *Florencio Sánchez y su obra.* — *Teatro Popular,* n° 5. Buenos Aires, 1919.

Bianchi, A. A., *Teatro Nacional.* Buenos Aires, 1920.

Cejador y Frauca, *Historia de la lengua y literatura castellanas.* Tomo XII. Madrid, 1920.

Juan Agustín García, *Sobre el teatro nacional y otros artículos y fragmentos.* Buenos Aires, 1921.

Salaverri, V. A., *Florencio Sánchez en la vida y en teatro.* — *Nosotros.* T. 37. Buenos Aires, 1921.

Rohde, J. Max, *Las ideas estéticas en la literatura argentina,* tomo II. Buenos Aires, 1922.

Echagüe, Juan Pablo, *Apreciaciones.* Buenos Aires, 1924.

Vázquez Cey, Arturo, *Florencio Sánchez y el teatro nacional.* — *Humanidades.* T. II. La Plata, 1925.

Bosch, M. G., *Historia de los orígenes del teatro nacional y la*

época de Pablo Podestá. Buenos Aires, 1929.

Frugoni, E., La *sensibilidad americana*. Montevideo, 1929.

Zum Felde, Alberto, *Proceso intelectual del Uruguay*. Montevideo, 1930.

Richardson, Ruth, *Florencio Sánchez and the argentine theatre*. New York, 1933.

III

EL MOMENTO TEATRAL

Arózteguy, A., Prólogo a *Ensayos dramáticos*. Buenos Aires, 1896.

Acevedo Díaz, Eduardo, *Los nuestros*, Buenos Aires, 1910.

Bianchi, A. A., *El teatro nacional en 1916*. — *Nosotros*. Tomo 25. Buenos Aires, 1917.

— *Teatro Nacional*. Buenos Aires, 1920.

— *25 años de teatro nacional*. — *Nosotros*. Tomo 57. Buenos Aires, 1927.

Bonet, Carmelo, *El teatro de Ernesto Herrera*. — Instituto de teratura Argentina. T. I, nº 7. Buenos Aires, 1925.

Bosch, M. G., *Teatro antiguo de Buenos Aires*. Bs. As., 1904.

— *Historia de los orígenes del teatro nacional y la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires, 1929.

Echagüe, J. P., *Puntos de vista*. Buenos Aires, 1906.

— *Prosa de combate*. Barcelona, 1908.

— *Teatro argentino*. Madrid, 1917.

— *Una época del teatro argentino*. Buenos Aires, 1918.

— *Apreciaciones*. Buenos Aires, 1924.

Picone, J. C., *El teatro de Roberto J. Payró*. — *Claridad*, nº 18, Buenos Aires, 1929.

Ponce, Aníbal, *Para una historia de Ingenieros*. — *Revista de Filosofía*, año XII, nº 1. Buenos Aires, 1926.

Rojas, Ricardo, *La Literatura Argentina*. Tomos II y VIII. Buenos Aires, 1925.

— *Un dramaturgo olvidado*. — *Don Francisco Fernández y sus obras dramáticas*. — Instituto de Lileratura Argentina de Buenos Aires.

Rossi, Vicente, *Teatro Nacional rioplatense*. Córdoba, 1910.

Diarios y revistas

La Nación, de Buenos Aires; años: 1902, 1903, 1904, 1905, 1906, 1907; crónicas teatrales. — Abril 6 de 1928. — Noviembre 11 de 1916.

El País, de Buenos Aires; agosto y septiembre de 1903. Véase la crónica teatral de 1904, 1905, 1906 y 1907.

El Tiempo, de Buenos Aires; años 1903, 1904, 1905 y 1906. Crónica teatral.

La Prensa, de Buenos Aires; 1903, 1904, abril y octubre de 1905.

La Quincena, de Buenos Aires; septiembre y diciembre de 1893.

El Sol del domingo, nº 94-96-97-98-111. Buenos Aires, 1900-1901.

La Capital, de Rosario; 26 y 27 de junio de 1902.

V

BIBLIOGRAFIA ESPECIAL

Martino, P., *Le naturalisme français*. París, 1930.

Marsan, Jules, *Théâtre d'hier et d'aujourd'hui*. París, 1920.

Ruberti, Guido, *Storia del teatro contemporáneo*. Bolonia, 1931.

Thalasso, Adolphe, *Le théâtre libre*. París, 1909.

Zola, Emile, *Le roman expérimental*. — *Le naturalisme au théâtre*. París, 1888.

Antoine, André, *Le théâtre libre*. París, 1906.

INDICE

OTROS VERSOS

DE

MARTÍN FIERRO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
INSTITUTO DE LITERATURA ARGENTINA
DIRECTOR: RICARDO ROJAS

OTROS VERSOS
DE
MARTÍN FIERRO

POR

RICARDO ROJAS

SECCIÓN DE CRÍTICA
TOMO I, Nº 10

BUENOS AIRES
IMPRENTA DE LA UNIVERSIDAD
1937

Otros versos de Martín Fierro

Publico en este cuaderno una composición de José Hernández sobre el cuadro Los treinta y tres *del pintor uruguayo Juan Manuel Blanes y acompaño al texto un fotograbado de la tela que da argumento y título a los versos del poeta argentino. Según noticias tradicionales en la familia de Hernández dicha composición fué dirigida bajo el pseudónimo de* «Martín Fierro» *al artista amigo, y en Montevideo fué publicada en un periódico cuya fuente no he podido conseguir. Mi distinguido colega el historiador uruguayo Don Plácido Abad me informa desde Montevideo que, según lo oyó decir a don Isidoro de María (Fenix), amigo de Hernández, estos versos aparecieron* en El Siglo *hacia 1879 o 1880; y ha emprendido su búsqueda en la colección.*

En uno de los aniversarios de la partida de Lavalleja con sus compañeros de patriada, se conmemoró la fecha en la playa de San Isidro, de donde partieron los legendarios treinta y tres orientales, *y en aquella ceremonia, ante una delegación venida de Montevideo y numerosa muchedumbre de argentinos, yo leí como una primicia la poesía de Hernández, desconocida por todos los que me escuchaban. En la crónica de ese día,* Crítica *publicó el texto, dado por mí. La edición de ahora es la primera que se hace en folleto y con la necesaria corrección, siguiendo la copia que los herederos de Hernández, por intermedio de Don Alberto Jackson Muñoz, hijo político del poeta, me obsequiaron juntamente con un retrato del autor.*

Ya hace veinte años llamé la atención del público sobre las obras en prosa de Hernández, menos famosas que el Martín Fierro: *el valioso libro intitulado* Instrucción del Estanciero *y su folleto* El Chacho, *aunque sin incurrir en el error de atribuirle, como se ha hecho después, otros opúsculos de discutida paternidad. En cuanto a las obras en verso, ésta de* Los Treinta y tres *merece atención especial, no sólo por la importancia del tema y el brío de la descripción, sino porque la técnica de las estrofas es la misma del* Martín Fierro. *A estos motivos obedece la presente edición, y debo agregar que no se reproduce el cuadro de Blanes como simple ornato del folleto, sino como necesario complemento del poema, por ser éste una animada descripción de las figuras de aquél, a la vez que una interpretación de las mismas.*

Para entender bien el poema conviene recordar el episodio histórico que lo motiva.

La expedición de los Treinta y tres Orientales pertenece por varias circunstancias a la historia argentina tanto como a la uruguaya. En 1825, las tropas imperiales del Brasil dominaban la Banda Oriental, y hasta se había resuelto la anexión de ella al Imperio. Desalojados Artigas y los argentinos, la idea de reconquistar su patria, y aún de restituirla a la comunidad rioplatense, surgió en algunos uruguayos emigrados en Buenos Aires. El mejoramiento de nuestra situación interior y el triunfo de Ayacucho, vinieron a alentar esos propósitos. Don Juan Antonio Lavalleja, mayordomo del saladero de Don Pascual Costa en Barracas, se reunió con varios compatriotas y algunos argentinos en aquel establecimiento para celebrar la victoria de Sucre, y como se dijese que el Uruguay era la única porción de nuestra América que no había logrado su libertad, se expresó el propósito de abordar la empresa. Comprometidos los presentes y otros que se adhirieron después, recaudaron los fondos, para adquirir armas y caballadas; se enviaron comisionados secretos a Montevideo y su campaña, para preparar el terreno; se juramentó, aquí, el grupo heróico; y finalmente en abril de ese mismo año, a media noche, se embarcaron en la costa de San Isidro a bordo de dos lanchones.

Entraron por el Chaná hasta el Miní, pasaron de nuestro Delta del Tigre al Río Uruguay, y desembarcaron en la Agraciada. Ese pequeño grupo de hombres, cuyo animador era Lavalleja, iba a convocar al pueblo uruguayo para combatir al ejército Imperial de 20.000 soldados, posesionado del país. El buen éxito coronó el sueño de aquellos patriotas. Lavalleja comenzó lanzando a sus paisanos una vibrante proclama; ocuparon el Cerrito; sitiaron a Montevideo; erigieron gobierno propio en la Florida; reunieron un Congreso que anuló la anexión a la dinastía lusobrasileña; ganaron las batallas de Rincón y Sarandí; proclamaron la restitución del Uruguay a la comunidad rioplatense. Tan magnífica empresa merecía las conmemoraciones del arte, en uno y otro lado del Plata. Blanes pintó el cuadro y José Hernández escribió los versos, no por simple amistad con el pintor, sino porque no podía ser indiferente a Martín Fierro aquella gesta de los gauchos rioplatenses.

Se ha dicho alguna vez, familiarmente, que los Treinta y Tres Orientales no eran todos orientales, ni eran treinta y tres. En efecto, algunos soldados de la expedición, eran argentinos; pero el núcleo principal estaba formado por veintitantos jefes uruguayos. Sobre este punto y sobre la Expedición de Lavalleja continúan actualmente las indagaciones y trabajos de historiadores en aquel país.

La nómina de «los 33» suele darse con variantes, pero lo que se acepta por auténtico en textos escolares de la República hermana, es la siguiente: Juan Antonio Lavalleja, comandante en jefe; mayores: Manuel Oribe, Pablo Zufriategui y Simón del Pino; Capitanes: Manuel Lavalleja (hermano de Juan Antonio), Manuel Freire, Jacinto Trapani y Gregorio Sanabria; tenientes: Manuel Meléndez, Antonio Sierra y Santiago Gadea; Alférez: Pantaleón Artigas; Cadete: Andrés Spikerman; sargento: Juan Spikerman; Cabo 1º: Celedonio Rojas; Baqueano: Andrés Cheverte; soldados: Juan Ortíz, Ramón Ortíz, Avelino Miranda, Carmelo Colman, Santiago Nievas, Miguel Martínez, Juan Rosas, Tiburcio Gómez, Ignacio Nuñez, Juan Acosta, José Leguizamón,

Francisco Romero, Norberto Ortíz, Luciano Romero, Juan Arteaga, Dionisio Oribe y Joaquín Artigas. A este grupo que pasó de Buenos Aires a la costa oriental, agregóse en la Agraciada el Capitán Basilio Araujo, que allá esperábalos después de haber cumplido una comisión que Lavalleja le encomendara.

He ahí los personajes que Blanes presenta en su tela y que Martín Fierro comenta en su epístola al pintor. Trátase de verdaderos retratos auténticos en las figuras principales, y es genéricamente veraz en los otros, entre los que no faltan simples gauchos pobremente armados y vestidos. Hernández se refiere especialmente a *aquéllos: reconoce «en un viejo petizón»,* al jefe; *y ese, en efecto, es Lavalleja; luego, señala a otros que probablemente son Oribe, Zufriategui y Trápani; pero lo que más despierta la simpatía del payador «es la gente subalterna» como él mismo lo dice. Su descripción desentraña el espíritu del grupo heróico y hace hablar a cada personaje, completando así la obra del pintor con la del poeta.*

El teniente Atanasio Sierra refiere así el momento que siguió al desembarco: «Estábamos en una situación singular. A nuestra espalda el Monte; a nuestro frente el caudaloso Uruguay, sobre cuyas aguas batían los remos de las dos barcas que se alejaban; en la playa yacían recados, frenos, armas de diferentes formas y tamaños; aquí dos o tres tercerolas, allí un sable, allá una espada, más allá un par de pistolas. Este desorden agregado a nuestros trajes completamente sucios, rotos en varias partes, y que naturalmente no guardaba la uniformidad militar, nos daba el aspecto de verdaderos bandidos. Desde las once de la noche del 19 hasta las nueve de la mañana del 20, nuestra ansiedad fué extrema. Continuamente salíamos a la orilla del monte y aplicábamos el oído a la tierra para ver si sentíamos el trote de los caballos que esperábamos. Lavalleja se paseaba tranquilamente al lado de un grupo de sarandíes, habiéndosele acercado Manuel Oribe y Zufriategui diciéndole que eran las seis de la mañana y Gómez no llegaba con los caballos, les respondió sonriéndose: «Puede ser que Gómez no venga, porque los brasileños lo tienen

«apurado: pero Cheverte volverá, y volverá con caballos. Es ca-«paz de sacarlos de la misma caballada de Laguna». Cuando Gómes, acompañado de Cheverte y de Manuel Lavalleja, llegó con los caballos (eran las nueve de la mañana), hubo muchos de nosotros que se abrazaron del pescuezo de los animales, dándoles besos como si fueran sus novias.»

Sin duda Blanes se inspiró en testimonios como este para dar color y animación a su cuadro, y parece que Hernández los haya conocido también, por el acento con que ha captado lo que había de gauchesco en aquellas almas. Acierto grande, en el pintor y en el payador.

El cuadro de Blanes inspiró al poeta uruguayo Aurelio Berro, el siguiente soneto:

Pisan los héroes la humillada tierra
Y al primer esplendor del sol naciente,
Con voz robusta y ánimo valiente,
El grito arrojan de ¡venganza y guerra!

¡Ciegos! ¿adónde van? El alta sierra
El bosque umbrío, la llanura ardiente,
Hierven cuajadas de enemiga gente,
Y el henchido cañón la muerte encierra.

¡Qué importa! ¿No es la patria quien los llama?
De la orilla cercana a la remota,
La sublime locura se derrama;

¡Patria! es el nombre que a los labios brota.
El caro acento al oriental inflama.
¡Y lanza al viento la cadena rota!

He ahí un soneto correcto en su forma, según los cánones, y por el verso clásico pasa un aliento que ya era romántico desde los cantos patrióticos del tiempo de López, Luca y Varela. Transcríbolo aquí para que se vea cómo el mismo cuadro de Blanes y su tema épico, sugería al poeta oriental una composición académica y al poeta argentino, su contemporáneo, una versada gauchesca. La comparación de ambas induce a valorar mejor

la epístola de Martín Fierro, pues su fibra de payador debió despertarse ante esa tela que evocaba una patriada de gauchos.

En el centro del cuadro de Blanes, ondea la bandera tricolor enarbolada por Lavalleja, y ella sugiere al payador argentino esta animada estrofa, teñida de color local, como lo está la tela comentada:

Para mí, más conocida
Es la gente subalterna;
Mas se vé que quien gobierna
O lleva la direción
Es un viejo petizón
Que está allí abierto de piernas.

Tira el sombrero y el poncho
Y levanta su bandera
Como diciendo «Ande quiera
Que flamé se ha de triunfar.
Vengo resuelto a peliar
Y que me siga quien quiera».

Cito estos ejemplos para que se vea cómo la épica de nuestros pueblos americanos alcanzó dos resonancias diferentes en nuestra literatura: la que desvirtuaba lo nativo en ecos de imitación europea, pretensión culterana que ponía hiatos entre el canto y la realidad inspiradora; y la que remedaba lo nativo procurando una autenticidad que no se realizó plenamente, porque aún en talentos vigorosos y criollísimos como el de Hernández, se notó la agachada ante el agobiador prestigio de las culturas extrañas. Martín Fierro entró al salón donde se expusiera el cuadro de Blanes y lo vió como Anastasio el Pollo vió el Fausto *cuando entró al Teatro Colón sin saber a donde entraba. De ahí el dejo humorístico que se nota en estos versos; consentido además por el tono familiar de la epístola.*

El artista uruguayo Juan Manuel Blanes se distinguió como pintor de asuntos históricos en telas de grandes dimensiones. Suyos son el cuadro de «la Conquista del Desierto», conservado en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires, y el del Presidente Roca que acababa de ser herido por Monje y que lee su

mensaje ante la Asamblea, conservado en el Senado de la Nación. Sobre episodios de su patria, pintó dos telas relativas a la campaña de Lavalleja: uno el de los Treinta y Tres, ya citado, y otro sobre la batalla de Sarandí. Ambos se guardan en museos públicos de Montevideo.

Trabajó con igual amor sobre temas de una y otra banda del Plata, con todo lo que la pintura histórica tiene de convencional, pero revelando siempre su habilidad técnica y su honestidad para documentarse. Contemporáneo de Hernández, fué su amigo, ligados además por el culto del arte y de las tradiciones criollas, a la vez que por el cariño con que, recíprocamente, miraban a sus dos patrias en una. Hernández había escrito parte del Martín Fierro *durante su destierro en Montevideo, y acababa la segunda parte del poema en 1878, cuando le enviaba a Blanes esta epístola, no sólo por que él la firma, sino porque el metro, la estrofa, el lenguaje, el ritmo y el espíritu son los mismos del poema famoso, y porque si este poema termina en los 33 cantos, «que es la misma edad de Cristo», la epístola contiene 33 estrofas: «Cuente si son treinta y tres. — Ni Cristo pasó de allí. — Ni tampoco* Martín Fierro*».*

Cuando después del Centenario se inició la revaloración del Martín Fierro, *algunos reacios que no querían aceptarlo como poema épico nacional, decían que le faltaba el argumento patriótico que dan las guerras nacionales en otras epopeyas. No es verdad esto, ni respecto al contenido de otras epopeyas célebres, ni respecto al contenido de* Martín Fierro, *gesta de la argentinidad en la primera ocupación de su territorio, en la formación de su democracia incipiente y en el dolor del hombre anhelante de justicia. No le faltó al payador Martín Fierro el ideal patriótico ligado a los temas heroicos del Plata, y estas estrofas sobre los Treinta y Tres vienen a ser respuesta a aquellas objeciones, y un complemento del poema, por ser ellas una última confidencia del payador argentino.*

Buenos Aires, noviembre de 1937.

RICARDO ROJAS.

El cuadro de Blanes a que se refieren los versos de Hernández

CARTA QUE EL GAUCHO MARTIN FIERRO DIRIGE A SU AMIGO DON JUAN MANUEL BLANES CON MOTIVO DE SU CUADRO LOS TREINTA Y TRES

Buenos Aires, Agosto 20 de 1878.

Amigo Don Juan Manuel,
Que se halle, me alegraré,
Sano del copete al pie.
Y perdone si en su carta
Algún disparate ensarta
Este servidor de usté.

Una suya recebí
Punteada con todo esmero,
Y al verlo tan cariñero
Dije para mí, a este Blanes,
No hay Oriental que le gane
Como amigo verdadero.

Y aunque me diga atrevido
O que a la luna le ladro,
Como ese bicho taladro
Que no sabe estarse quieto
En todas partes me meto
Y me metí a ver *su cuadro.*

Por supuesto, los diez pesos
Los largué como el mejor,
Yo no soy regatiador,
Y ya dentré a ver después
Los famosos «*Treinta y tres*»...
¡Ah! cuadro que dá calor!!

Me quedé medio azorao
Al ver esa comitiva —
Lo miré de abajo arriba
Pero, ¡qué el diablo me lleve!,
Si parece que se mueve
Lo mesmo que cosa viva.

Encima le han colocao
Un sol que valdrá un tesoro
Lo habrán puesto, no lo inoro
Como en el naipe español;
Pues habrán dicho esos toros
«A todos alumbra el sol».

Y esa gente tan dispuesta
Que su pais va a libertar,
No se le puede mirar
Sin cobrarles afición...
¡Si hasta quisiera el mirón
Poderlos acompañar!

Para mi, más conocida
Es la gente subalterna;
Mas se ve que quien gobierna
O lleva la dirección,
Es un viejo petizón
Que está allí abierto de piernas.

Tira el sombrero y el poncho

Y levanta su bandera
Como diciendo «Ande quiera
«Que flamé se ha de triunfar»;
«Vengo resuelto a peliar
«Y que me siga quien quiera».

Le está saliendo a los ojos
El fuego que el pecho encierra —
Y señalando a la tierra
Parece que vá a decir:
«Hay que triunfar o morir,
«Muchachos, en esta guerra».

Y animando aquella gente
Que a lidiar se precipita,
Mientras se mueve y se agita
Con la proclama del viejo,
Hay uno que dende lejos
Le muestra una crucesita.

Cerca de él, hay otro criollo
De poncho y de bota fina —
Se vé que en la tremolina
Hará aujero si atropella,
Ha agarrao la garabina
Como pa darles con ella.

Al lao, el de camiseta,
Ya deja ver que es soldao;
Está muy arremangao
Como hombre resuelto a todo,
Se le conoce en el modo
Que ha sido algún desalmao.

Hay otro de pantalón,
Tirador bordao de seda;

Que le resista quien pueda
Cuando llegue a gritar ¡truco!
Ha echao al hombro el trabuco
Y se ha metido en la rueda.

De pantalón vá también
Otro de sombrero al lao;
Es resuelto y animao
Pero de un modo distinto:
Tiene el narangero al cinto
Y parece más confiao.

Hay otro viejo gritando:
«¡A mí naides me aventaja! —
«¡En cuanto suene la caja
«He de responder al grito!» —
Tiene en la mano un corvito
Que ha de estar como navaja.

Ese que está arrodillao
No me deja de gustar,
Uno puede asigurar
Que vá a decir — cuanto hable —
«Todos tienen que jurar
«Sobre la hoja de este sable».

Que ha de haber sido algún bravo,
En el ademán se alvierte;
Y para estar de esa suerte,
Dije yo, lo han elegido
O por ser más decidido
O por tener bota juerte.

Me gusta el de casaquín,
Se le nota el movimiento
Como que en ese momento

Tira su sombrero arriba,
A tiempo que pega un *¡viva!*
Medio loco de contento.

Pero entre tanto valiente
Dende lejos se divisa
El que en mangas de camisa
Se hace notar el primero —
Un gaucho más verdadero
No he visto, ni en los de Urquiza.

Espuela y botas de potro,
Todo está como nacido;
Es patriota decidido,
Se vé que resuelto está;
Para mejor, le ha salido
Medio escaso el chiripá.

En el amor y en la guerra —
En todo habrá sido igual;
Tiene, en trance tan formal,
El enemigo en contorno;
Pero no olvidó el adorno
De cola de pavo-rial.

Le adivina la intención
Todito aquel que lo vea;
Para dentrar en pelea
Revela hallarse dispuesto,
Y de fantástico ha puesto
De dragona la manea.

Lleva su ropa y sus armas
Como quien las sabe usar;
Con gracia sabe arreglar,
Su trabuco en la cintura;

Muestra ser por la figura
Sin asco para matar.

Y además de algunos otros,
Me ha llamado la atención
Uno que está en un rincón
Como quien no dice nada,
Se ha largao a la patriada,
Descalzo y de pantalón.

Y yo, para mí decía,
Estos hacen lo que deben;
Y varones que se atreven
Con voluntá decidida
A jugar ansí la vida,
Talvez ni cigarros lleven.

Van a libertar su pais,
Peliando con valentía;
Quizá ni ropa tendrían,
Pero nada los sujeta;
Hasta las mesmas maletas
Están, ay, medio vacías.

La garabina y el sable
Que están tirados allí,
Pensé yo al verlos así —
O alguno se ha hecho avestrúz
O son de aquel de la cruz,
Que los ha dejao aquí.

A la distancia se llevan
El bote los marineros,
Los mismos que los trujieron
Se retiran apuraos
Ya se vé, que les hicieron

La compañía del horcao.

Parece que van diciendo:
«Ai quedan sin esperanza,
«Y vámonos sin tardanza,
«Si viene juerza enemiga,
«Talvez ninguno consiga
«Escapar de la matanza.»

Yo los hubiera agarrao
A los que el bote se llevan;
Justo es que a todo se atreva
El hombre que hace la guerra;
Cuanto pisaron en tierra
Debió principiar la leva.

No meto en esta coplada
A todos, pa no cansarlo —
Pero debo confesarlo,
Amigo, y se lo confieso,
Yo le saqué los diez pesos
Al cuadro, tanto mirarlo.

Cuente si son *treinta y tres*,
Si en mi cálculo no yerro;
Con ésta mi carta cierro,
Amigo, me planto aquí —
Ni Cristo pasó de allí
Ni tampoco

Martín Fierro.

HIMNOS QUICHUAS

POR

RICARDO ROJAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
INSTITUTO DE LITERATURA ARGENTINA
DIRECTOR: RICARDO ROJAS

HIMNOS QUICHUAS

POR

RICARDO ROJAS

SECCIÓN DE CRÍTICA
TOMO I, Nº 11

BUENOS AIRES
IMPRENTA DE LA UNIVERSIDAD
1937

INDICE

INTRODUCCION

I

Este artículo es introducción y glosa a una colección de salmos o plegarias autóctonas que he reunido con el título de *Himnos quichuas;* textos antiguos pertenecientes a la especie de los cantos religiosos. Trátase de alabanzas o imploraciones a la divinidad, como los salmos hebreos conocidos bajo el nombre de David, o las plegarias helénicas, algunas atribuídas a Homero; semejantes unos y otras a los de nuestro repertorio, cuyas piezas asócianse a nombres de incas famosos, así Manco Cápac y Sinchi Roka, aunque todos acaso pertenezcan al ritual de la teocracia cuzqueña, sin duda diferente de los cultos menores. Quizá los mitimaes llevaron del Cuzco a las provincias remotas del Tawantinsuyo — nuestro Tucumán entre ellas — parte de este repertorio. Así se explicaría que en los valles del noroeste argentino hayan podido recogerse oraciones subsistentes en la tradición oral del folklore y que pertenecen a la misma lengua y religión de las que fueron recogidas en el Cuzco trescientos años antes, por los primeros colonizadores españoles.

La inclusión de este ensayo en publicaciones del Instituto de Literatura Argentina, justifícase, ante todo, porque el idioma de los Incas háblase aún en Santiago del Estero y subsiste en la toponimia y el folklore de nuestras provincias andinas; pero justifícase además porque plegarias análogas fueron recogidas de la tradición oral en nuestro país y porque una plegaria quichua intercálase como nota de color local en *Mis Montañas,* el famoso libro de Joaquín V. González; plegaria que por ser de

asunto cristiano cobra mayor interés histórico. De todo esto traté hace veinte años en mi *Historia de la Literatura Argentina*, porque era pertinente hacerlo al estudiar las tradiciones populares como tema literario.

El regionalismo de asunto montañés, que está siendo cultivado en la creación artística de la generación actual, necesita de estos documentos para una mejor interpretación del espíritu indígena, no sólo en cuanto concierne a la primitiva mentalidad religiosa, sino a sus medios de expresión. Digamos, finalmente, para concluir con estas breves justificaciones, que, en general, los textos quichuas antiguos son escasos, y que los aquí reunidos, traducidos y comentados, permiten documentar la corrupción que el idioma de los Incas debió sufrir apenas se lo incorporó al proceso de la cultura colonial, o sea al ponerse en contacto con la mente y el habla de los conquistadores europeos.

Este asunto hallábase muy enmarañado por la corrupción de los textos, por la dispersión de los comentarios y por el uso prematuro que se hizo de ellos para determinadas monografías e interpretaciones. El presente trabajo coordina las varias copias y sus variantes, depura el texto y da la traducción lograda por la colaboración de varios especialistas. Los llamo «Himnos» porque así los han llamado Lafone, Mossi, Markham y otros estudiosos autorizados; pero son plegarias cantadas o salmos religiosos. Como se verá en la lectura de los mismos, su primitiva oscuridad desaparece, y con el texto así clarificado, podemos comprobar en ellos la idea de un Dios Supremo sobre otros dioses menores (Pachamama o Huayra) y ver que a estos se los invoca en oraciones análogas del noroeste argentino, también en lengua quichua y conservados por la tradición oral hasta nuestros días.

La presente investigación crítica se ha concretado a las formas literarias del documento y se ha agregado un índice para clasificar el plan de la obra y dar al lector un resumen de su contenido.

II

Al fin de esta introducción el lector hallará tres series de textos quichuas: las dos primeras de fuente colonial peruana y la tercera de procedencia argentina. Para el mejor manejo de esos textos comenzaré por explicar el origen de aquellas. He aquí sus fuentes bibliográficas:

La primera: *Relación de las fábulas y ritos de los Incas en el tiempo de su infidelidad, hecha por Cristóbal de Molina, cura de la parroquia de Nuestra Señora de los Remedios en el Hospital de los Naturales de la ciudad del Cuzco.* Esta obra, escrita hacia 1575, aparece dirigida al Reverendísimo Señor Obispo Don Sebastián de Artaun, del Consejo de su Majestad. El autor, a quien su biógrafo peruano don Carlos A. Romero, supone mestizo, se valió para su trabajo de noticias suministradas por indios, cuya lengua Molina conoció.

La segunda: *Relación de antigüedades deste Reyno del Perú por don Joan de Santacruz Pancha Cuti Yamqui Salcamaygua* (llamado por los autores Santacruz Pachacuti o Salcamayhua simplemente). Esta obra, según el español Jiménez de la Espada, primero que dió noticia sobre el manuscrito, no consigna fecha, pero ha debido ser escrita hacia 1613. En la primera página de ella, el autor nos informa que es natural de Santiago de Hananguaygua; hijo legítimo de don Lope Condorcanqui y de doña María Guavotari; indio por lo consiguiente, quizá noble, y cristiano además. Vivían sus dos abuelas cuando escribió; poseía el quichua y, como Molina, recogió para su obra testimonios de los nativos, fuera de lo que por propia experiencia le constaba.

Ambas *Relaciones* — la de Molina y la de Salcamayhua — permanecieron inéditas hasta fines del siglo XIX. Se las ha publicado repetidamente y se han dado varias traducciones de los «himnos» o plegarias quichuas que contienen. No faltan in-

correcciones en esas copias, y se ha buscado, por diversos editores, introducir enmiendas en los casos de evidente incorrección. Tampoco coinciden las versiones, ya por lo mendoso del original o por la interpretación personal de los diferentes traductores. El objeto principal de la presente edición es dar reunidos esos textos para que se cotejen sus variantes. Como se verá en la serie que los contiene, la divergencia de pendolistas y filólogos, casi siempre de detalle, no afecta a lo esencial de su contenido en cuanto a la religión incaica.

Para aumentar la importancia científica y el interés argentino de esta publicación, he agregado a los himnos recogidos por Molina y Salacamayhua en el primer siglo colonial, otra serie de plegarias o invocaciones religiosas recogidas de la tradición oral en nuestros valles andinos. Son aportes que debemos a trabajos de Lafone, de Ambrosetti y más abundantemente de Adan Quiroga en su libro póstumo *Folklore Calchaquí*, prologado por mí y editado por nuestra Universidad bajo mi rectorado. De dicho libro provienen los textos aquí reunidos y ordenados para la confrontación con las otras dos series. El idioma aparece en ellos muy corrompido y el tema corresponde más comunmente a la religión de la Tierra (Pachamama) y de otras divinidades menores.

III

Se debe al americanista inglés Mr. Clemente R. Markham la primera edición de la *Relación* de Molina, impresa en inglés por la Hakluyt Society (London, 1873). Valióse para esa traducción del manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, marcado con el signo B. 135 (sic). Al publicar los himnos lo hizo a dos columnas, poniendo frente al texto quichua su versión inglesa (*Narratives*, pág. 28-33 y 56). La crítica ha considerado muy incorrecta la copia quichua de Markham y demasiado libre su traducción.

Dos ediciones en español se hicieron de Molina posteriormente: una en la *Revista Chilena de Historia y Geografía* (tomo V, Santiago, 1913), debida al historiador chileno don Tomás Thayer Ojeda, sobre una copia que mandó sacar en Madrid don Claudio Gay y que perteneció al archivo de Morla Vicuña, conservada en la Biblioteca Nacional de Santiago. Trae biografía de Molina, pero, como luego se verá, el señor Carlos Romero, peruano, de quien tomo esta noticia, ha considerado incorrecta la copia que sirvió para aquella edición.

En la *Colección de libros y documentos para la historia del Perú* (tomo I), apareció en Lima (1916), la *Relación* de Molina, con introducción del doctor Horacio H. Urteaga y un estudio preliminar muy valioso del citado señor Romero. Se utilizó en este caso la copia que don Félix Cipriano Coronel Zégarra mandó tomar en la Biblioteca Nacional de Madrid (E. 13.135. —), y que se conserva en la Biblioteca Nacional de Lima. El signo del registro usado por Markham dice, como antes se vió, B. 135, y el del Perú dice: 13.135; es posible que en alguno de ambos haya error (B = 13), si es que se tratara de la misma fuente.

Además de las noticias biográficas y bibliográficas que encabezan esa edición y de su crítica a los trabajos anteriores de Markham y de Thayer, el texto limeño viene ilustrado por abundantes notas y, lo que es más interesante a nuestro objeto, los himnos o plegarias en quichua se nos dan seguidos de su traducción en castellano. Concordados los himnos con ciertos pasajes de la *Relación* (*Op. cit.*, pág. 41), infiero que algunos de aquellos eran corales, cantados con acompañamiento de danzas litúrgicas.

Ya que la copia de Markham y su traducción inglesa fueron tan criticadas, las he sometido a un trabajo de restitución textual y nueva versión castellana, que encargué al profesor don J. A. Rozas, quichuista cuzqueño residente en Buenos Aires. Su texto enmendado y su traducción literal los hallará el lector en este folleto, precedido de una carta en que el señor Rozas

me explica los fundamentos de sus rectificaciones y de la ortografía adoptada. Sabido es que este problema de nuestras grafías en relación con la fonética quichua ha preocupado siempre a los quichuólogos, y que Pacheco Zegarra, Mossi y otros, sintieron también la necesidad de un alfabeto propio. Todo ello no concierne sino indirectamente a mis propósitos en el presente trabajo, pero no se ha de desconocer que la variante de un sonido en lengua de tantos matices prosódicos como el quichua, puede desviar a los traductores de una correcta interpretación del texto. Además, el trabajo del señor Rozas no sólo esclarece el sentido de los himnos sino que deja ver cuán fácilmente se ha ido produciendo la corrupción de la lengua incaica, desde el primer siglo, por la audición deficiente y por la ortografía europea, en la paralela incuria de la tradición oral, del mestizamiento idiomático y de las copias descuidadas.

IV

Paso ahora a dar noticia sobre la *Relación* del indio Salcamayhua, de la cual proviene la segunda colección de textos que aquí publico y que tienen una historia análoga a los anteriores.

También debemos a Markham la primera edición de la *Relación* de Salcamayhua, impresa por la Hakluyt juntamente con la *Relación* de Molina, en el volumen antes citado (*Narratives*, London, 1873, págs. 67-120). Apareció entonces en inglés, sobre un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, que se conserva unido al de Molina arriba mencionado. Salcamayhua consigna otros siete himnos o plegarias, cuyo texto quichua no fué traducido por Markham.

Posteriormente, don Marcos Jiménez de la Espada, bajo el título de *Tres relacioness de antigüedades peruanas* (Madrid, 1879), publicó esa misma *Relación*, ateniéndose a un manuscrito colonial que perteneció al Padre Florez y que se guarda en la Biblioteca Nacional de Madrid; pero Jiménez de la Es-

pada tampoco dió la traducción de los himnos, que en su edición se leen solamente en quichua, como en el original.

Ante ambos textos desnudos, don Samuel Lafone Quevedo quiso conocer su contenido y le pidió a su buen amigo el Padre Miguel Angel Mossi, hábil quichuista residente en Santiago del Estero, que se las vertiera al castellano. La traducción de Mossi fué publicada por Lafone Quevedo en el tomo III de la *Revista del Museo de La Plata* (págs. 320-379) el año 1892, con tirada aparte. El quichuísta santiagueño encontró muy corrompido el texto de Markham y lo enmendó según su ciencia, acompañándolo de una versión juxtalineal, y así ha sido reeditado en 1916 por la Universidad de Tucumán. En la misma forma se lo reproduce en el presente trabajo.

En la edición definitiva de su libro *The Incas of Perú* (London, 1911), Markham reconoció el saber de Mossi, a quien llama «*by far the best modern scholar of the language of the Incas*» (*Op. cit.*, pág. 99), — aunque se equivoca al creerlo «de Bolivia», sin advertir que era de Santiago — y aprovecha esta colaboración al incluir en su libro la traducción inglesa de tres de esas siete plegarias. Al publicarse en Lima (1920) la traducción castellana de *The Incas* por el doctor Manuel Beltroy, se ha incluido esas mismas tres plegarias en nuestro idioma, aunque supongo que traducidas del inglés y no directamente del quichua.

A pesar de ello, he creído útil reproducir aquí la versión inglesa de Markham, que sigue a la castellana de Mossi, y la castellana de Beltroy, que sigue a la inglesa de Markham. Todo ello contribuirá a que se pueda captar mejor el pensamiento y el sentimiento que inspiró esas plegarias.

El señor Mossi, al realizar el esfuerzo de esa traducción en 1892, hallábase muy enfermo; la parálisis no le permitía escribir con facilidad; la consulta de fuentes era engorrosa para él, en casos de duda; y así se lo manifestó por carta al señor Lafone (*Revista*, op. cit., p. 359). Este debió por su par-

te coordinar y a veces rectificar lo escrito por Mossi. Ambos, sin embargo, coincidieron en reconocer las corrupciones del texto publicado por Jiménez y por Markham, ya proviniesen del original manuscrito las incorrecciones, o de la copia tipográfica. También Markham y otros editores o traductores reconocieron esa corrupción que torna a veces obscuro el texto quichua. Mossi dice en la citada carta: «Si no hubiese enmendado las palabras del texto nunca se hubiese sacado sentido». Algo análogo me dice de su traducción el señor Rozas, sobre los textos de Molina; aunque más generalmente se reduce a enmendar la escritura, uniendo o separando las palabras o sílabas antes mal escritas, y así restaura la frase.

V

He dicho más arriba que según noticias de la *Relación* de Molina, algunos de estos himnos han debido ser coros litúrgicos. En la página 41 de la edición limeña antes citada, después de la oración que se titula *A todas las huacas*, se lee lo siguiente: «Y en aquella [en la fiesta del nuevo año] todos bailaban y también el inca». Los textos, sin embargo, no parecen sometidos a un sistema de rimas y estrofas, aunque bien podría tratarse de frases rítmicas subordinadas a una melopeya como la de ciertos textos del primitivo himnario cristiano.

En algunos trozos no es imposible descubrir la repetición de un pie de cuatro sílabas y si hallamos tropiezos, bien podrían éstos provenir de las corrupciones del manuscrito o de sus enmiendas posteriores. No se olvide que el conocido trozo de poesía quichua dado por el Inca Garcilaso en sus *Comentarios Reales* (Lib. II, cap. XXVII), hállase formado por tetrasílabos. Garcilaso, que escribía en España hacia el año 1600, copió esos versos de una crónica del Padre Blas Valera, mestizo como él. Valera habíalos traducido en trocaicos latinos y Garcilaso les

agregó una versión española en cláusulas libres. Yo doy a continuación, junto con el texto quichua y el latino, otro en tetrasílabos castellanos, para reducir los tres a una misma medida:

Cumac Ñusta	Pulcra Ninpha	Bella virgen,
Tora llayquim	Frater tuus	Ya tu hermano
Puyñuy quita	Urnam tuam	Rompió la urna
Paquir cayan	Nunc infringit	Que tenías;
Hina mantan	Cuyus ictus	Y es la causa
Cunuñunun	Tonat fulget	Del relámpago
Illac pantae	Fulminatque	Y del trueno.
Cam ric Ñusta	Sed tu Nimpha	Haz, oh, virgen
Unuy quita	Tuam hinpham	Mientras pasas,
Para munqui	Fundens pluis	Caer la lluvia,
May ñinpiri	Interdumque	Como a veces
Chichi munqui	Grandinem seu	El granizo
Riti munqui	Nivem mittis	Y la nieve.
Pacha rurac	Mundi Factor	El dios alto,
Pachacamac	Pachacamac	Pachacamac
Viracocha	Vivacocha	Vivacocha,
Cay hinapac	Ad hoc munus	Para ese acto
Chura sunqui	Te sufficit	Te ha creado
Cama sunqui	Ac praefecit	Y te sustenta.

Don Vicente Fidel López, en su libro *Les races aryennes du Perou* (p. 338), coincide con Markham al decir que el citado fragmento parece tomado de un himno del *Rig Veda*, con lo cual encarece su excelencia. Se ha supuesto que sea un canto dirigido a la Luna (Killa, como astro; Pacsa Mama, como deidad), aunque no se la nombra y aunque la Luna es una esposa del Sol, más que una doncella en la mitología incaica. Molina en su *Relación* (Ed. de Lima, pág. 62), dice: «Sacauan también una figura de muger, que era la huaca de la Luna, la llamaban Pacsa mama». «La raçon porque la tenían a cargo de mugeres: porque deçían que era muger, como en su figura apareçe». No sólo era femenino el mito y su ícono de metal, sino que, en algunas ceremonias mímicas y coreicas, la Luna y los dioses femeninos eran representados por mujeres del sacerdocio.

La alusión al hermano que ha roto el cántaro de la doncella divina, se refiere a Illapa (Rayo y Relámpago y Trueno); triple númen de la tormenta. Posible es que la Luna, u otra diosa celeste encargada de cuidar el cántaro de los meteoros acuíferos, sea aquí invocada para implorarle la lluvia. En tal caso trataríase de un himno religioso análogo a los descubiertos más tarde, y en este se habría conservado el ritmo del verso original, corrompido en las otras por los copistas.

En la explicación que Molina intercala entre la plegaria 11 (sobre las huacas) y la 12 (sobre la Citua) asistimos a las fiestas litúrgicas en que se cantaban estos himnos, con danzas y músicas. Participaban el Inca y los Sacerdotes en actos evidentemente rituales. Allí se menciona al Hacedor (Pachacamac), al Sol (Inti), a la Luna (Pacsa), a la Tierra (Pachamama), al Trueno (Illapa) y a Huanacauri (huaca de los Incas); todo el olimpo andino en una fiesta mayor. En tal ocasión cabría aquel himno de la lluvia, y los otros que van en mi edición y que acaso estuvieron también, como antes dije, sometidos a medida y cadencia hoy desvirtuadas.

Muchos de los octosílabos del *Ollantay* y del folklore en verso quichua, no son sino tetrasílabos duplicados, cosa que se aviene sin esfuerzo a la morfología de las voces en ese idioma y al acento grave predominante en su prosodia. Quizá los *Himnos* aquí reunidos fueron tetrasilábicos en su origen, aunque digo esto por simple conjetura y es posible también que sólo se tratara de prosas rítmicas moduladas musicalmente.

VI

Debemos agradecer a Molina y a Salcamayhua que hayan salvado para la posteridad esos fragmentos de una cultura desaparecida, y ello nos hace lamentar que esa cultura desapareciera bajo la sistemática acción destructora de la conquista. Enorme es la bibliografía que el primer siglo colonial nos ha dejado,

pero casi toda tiende a desprestigiar tradiciones mal comprendidas o a justificar los abusos del conquistador. Si esto último fué una fatalidad necesaria, lástima es que destruída esa civilización política, también se la hiciera desaparecer en la memoria de los hombres, invalidándola para la historia y para la ciencia. Molina, el mestizo, y Salcamayhua, el indio, ambos cristianos ya, nos han dado su testimonio, con los himnos por ellos salvados, de aquel mundo espiritual que desaparecía...

El Inca Garcilaso en su obra célebre (Lib. II, cap. XXVII), cita esta valiente opinión de su contemporáneo el Padre José de Acosta: «Y en las más sabias repúblicas, como fueron la Romana y la Ateniense, vemos ignorancias dignas de risa, que cierto si las repúblicas de los mejicanos y de los Incas se refirieron en tiempos de romanos o griegos fueran sus leyes y gobierno estimado. Mas como sin saber nada desto entramos con la espada sin oirles ni entenderles, no nos parece que merecen representación las cosas de los indios, sino como de caza habida en el monte y traída para nuestro antojo y servicio. Los hombres más curiosos y sabios que han penetrado y alcanzado sus escritos de estilo y gobierno antiguo, muy de otra suerte lo juzgan, maravillándose que hubiese tanto orden y razón entre ellos». Estas palabras de un clérigo español son aquí de oportuno recuerdo para aplicarlas a estos himnos quichuas. Alguien podría creer que hay en el pensamiento de los himnos sobre el Dios Supremo una contaminación católica; pero no es posible aceptarlo, por la procedencia de esas plegarias, por el nombre indígena de ese Dios y por las ceremonias en que, según los cronistas, eran cantadas.

Desgraciadamente, sólo han llegado hasta nosotros esos textos descarnados y en parte corrompidos por la tradición; faltan los otros elementos estéticos que integraban ese arte litúrgico; pero aún así desvirtuados o fragmentados, ellos descubren las profundidades del alma incaica e iluminan un vasto horizonte del espíritu autóctono, dejándonos vislumbrar una parte de su grandeza. Comparados estos *Himnos* con los restos de la música

y de la arquitectura congéneres, se percibe la unidad de una noble cultura.

«Estos fragmentos — escribe Markham (*op. cit.*, cap. VIII) — han llegado, al cabo, a nuestras manos, como astillas de un náufrago considerable. Por ellos sabemos que en lo íntimo de su corazón, un grupo inteligente e ilustrado entre los Incas y sus súbditos anhelaban conocer al invisible autor del Universo, aunque dirigiese públicamente el culto de ciertos objetos que sabía de cierto que eran meras obras de Dios.» Parecería descubrirse en esto una dualidad religiosa análoga a la que separa entre los griegos la idea de Dios concebida por Platón, Pitágoras o Plotino, y la mitología popular. Así también se sabe que en el Tawantinsuyo, como en el Imperio Romano, la capital acogía a todos los dioses de las provincias, pero a la vez enviaba a ellas, con su lengua, enseñada por los amautas, su religión, enseñada por los mitimaes.

VII

Con solo leer las descripciones de Molina y Salcamayhua ya se alumbra mucho el sentido de estas plegarias, y además se asiste a las ceremonias de que formaban parte. Mencionan el calendario y los oficiantes, describen los ritos. A pesar de su prosa enrevesada y turbia, se identifican por sus nombres numerosos bailes y cantos, con mención de los instrumentos litúrgicos y descripción de las vestiduras y atributos sacerdotales. Mucho hay todavía que desentrañar de esas crónicas. Aunque fueron hace tiempo impresas, no han sido del todo estudiadas.

En su ensayo sobre *El culto de Tonapa*, que a los Himnos de Salcamayhua se refiere, el señor Lafone Quevedo dice con razón: «...pero mucho habrá que leer y estudiar antes que podamos hacernos cargo de lo que eran las creencias positivas de la dinastía de los Incas.» (*Revista del Museo de La Plata*, año 1892, t. III, p. 325). Los comentarios de Lafone se desviaron hacia una interpretación sexual o fálica de alguno de esos

textos y mitos; cosa que Markham no aceptó (*The Incas of Perú,* cap. VIII). Yo aconsejaría, para acercarse al sentido trascendental de estos documentos, que se lea primero el libro de Brinton titulado *The myths of the New World,* y luego las dos *Relaciones* de Salcamayhua y de Molina, ampliadas finalmente por cuantos otros cronistas escribieron acerca de la religión incaica: Garcilaso, Montesinos, Ondegardo, Orúe, Acosta, Santillán, Arriaga, y demás autores clásicos en este punto. Todo ello deberá ser acompañado de la necesaria crítica para las contradicciones, anfibologías de nombres y oscuridades de la tradición.

La presente colección contiene oraciones que imploran el favor supremo para el Inca, para el Imperio, para el común de los hombres y sus trabajos; pero otras nada impetran y son puras palabras de adoración. Claro es que el Sol (Inti), lo mismo que la Luna (Killa) y la Tierra (Pachamama) son con frecuencia invocados; mas lo que prevalece es la oración a un Dios invisible y universal, hacedor él mismo de los hombres y de los dioses visibles, terrestres o celestiales. Descúbrese también la alusión a deidades fieles, servidoras de lo divino, como Tonapa y Chasca, y a deidades maléficas como Supay y Wati, luchando a veces en un drama cósmico, al que se alude con esta frase: «Manchay themiopca», «el hervidoro espantoso». Sin embargo, por sobre todo ese Olimpo americano, tan semejante a los de otros pueblos clásicos, señorea un Ser Supremo, acaso sin forma y sin nombre. Algunos himnos parecen dirigirse a El con el nombre de Illa Tecce (la luz eterna), o Pachacamac (el ordenador del espacio-tiempo), o Viracocha (el Señor de las primeras aguas); pero tales advocaciones tal vez no sean nombres personales sino atributos nominales, según es frecuente en el lenguaje místico. Bastan estas observaciones someras para indicar la importancia de dichos documentos que así nos dan una visión cosmogónica y teogónica mucho más amplia y bien distinta del fetichismo o el animismo rudimentario que suele atribuirse a la religión incaica en el lugar común de las historias escolares.

El lector hallará a continuación los textos incaicos procedentes del Perú y, después de ellos, en serie aparte, las plegarias quichuas procedentes del noroeste argentino, con una breve explicación preliminar sobre sus fuentes y la posible correlación de dichas series.

RICARDO ROJAS.

PRIMERA SERIE DE HIMNOS QUICHUAS

I

TEXTOS DEL CRONISTA MOLINA SEGUN EDICION Y TRADUCCION DE MARKHAM (*)

I

PRAYER TO THE CREATOR

Aticsi-Uiracochan (caylla) caylla-Uiracochan tocapo ac nupo viracochan camachurac caricachun huarmicachun ñis pallurac rurac camas cayqui churascaiqui casilla quespilla canca musac maipimcanqui ahuapichu ucupichu pusupichu llantupichu huyarihuay hayniquay yuihuay ymaypachacama haycaypachacama canca chihuay mascarihuay hatallihuay caycustayri chasquihuay may piscapapas Uiracochaya.

TRADUCCION

O Creator! (O conquering Uiracocha! Ever present Uiracocha!). Thou who art without equal unto the ends of the earth! Thou who givest life and strength to mankind, saying, let this be a man and let this be a woman: And as thou seyest, so thou givest life, and vouchsafest that men shall live in health and peace, and free fron danger: — Thou who dwellest in the

(*) *Narratives of the rites and law of the Incas.* Hakluyt Society, London, M.DCCC. LXXIII. (Págs. 28-33 y 56).

heights of heaven, in the thunder, and in the storm clouds, hear us! and grant us eternal life. Have us in thy keeping, and receive this our offering, as it shall please thee, O Creator!

2

ANOTHER PRAYER FOR FRUTFUL FLOCKS

Uiracochan apacochan titu-Uiracochan hualpai huana-Uiracochan topapo acnupo Uiracochan runayachachachuchun hucermayachachachun mirachun llactapacha-casillu quispillacachun camas-cayqui taquacaycha yatalliymay Pachacama haycay Pachacama.

TRADUCCION

O Creator! who doest wonders and marvels. O most merciful and almighty. Creator! multiply our flocks and cause them to bring forth young, let the land continue in peace and free from danger, and these whom thou hast made hold them in thy hand.

3

TO THE HUACAS

Coy (caylla) Uiracochan ticçi Uiracochan hapacochan hualpai huana Uiracochan chanca-Uiracochan acsa-Uiracochan atun-Uiracochan caylla-Uiracochan tacancuna hunichic llaularuna y achacuc ccapac hahuay pihucupi Puris papas.

TRADUCCION

O Creator, thou who art coeval with the world! O Chanca-Uiracocha! O Atun-Uiracocha! grant our prayer, that thou wilt with the Creator, give health and prosperity to the people.

4

ANOTHER PRAYER

O Uiracochan cusiussapochay lipo-Uiracochaya runacay amaycay miruna yana huaccha quis-aruna yquicauras cayquichuras cayquicasiquis-pilla camachun huarmay huanchurin huanchin canta amaquaquinta huarya yaichuchuruay huasa causachun mana alleas pamana pitispa mucumuchun. Upia muchun.

TRADUCCION

O most fortunate and propitious Creator, have pity and mercy upon all men whom thou hast made. Keep thy poor servants in health. Make them and their children to walk in a straight road, without thinking any evil. Grant that they may have a long life, and not die in their youth, and that they may live and feed in peace.

5

ANOTHER PRAYER

O Uiracochay (atic) a ticçi-Uiracochaya hualparillac camacchurac cay hurin pacha pimicuchun upiachun ñispachurascay quictacamascay quita micuynin yachachun papacara ymaymana micuncancachun ñis-cayqui tacamachic michachic mana muchuncunpac mana muchuspacan yñincampac amacaçachunchu amachupichu-pichichunchu casilla huacaychamuy.

TRADUCCION

O Creator! Lord of the ends of the earth! O most merciful! Thou who givest life to all things, and hast made men that they may live, and eat, and multiply. Multiply also the fruits of the earth, the *papas* and other food that thou hast made, that men may not suffer from hunger and misery. O preserve the fruits of the earth from frost, and keep us in peace and safety.

6

PRAYER TO THE SUN

Uiracocha yapunchau cachuntu tacachun ñispac nicpacarichun yllarichun ñispac nicpunchaochuri yquicta casillacta quispillacta purichic runarunascay quicta cauchay uncancampac Uiracochaya casilla quispilla punchau yncarunayanani uhiscayquita quillari canchari amahuncochispa amananu chispa cacicta quispicha huacus-chaspa.

TRADUCCION

O Creator! Thou who gavest being to the Sun, and afterwards said let there be day and night. Raise it and cause it to shine, and preserve that which thou hast created, that it may give light to men. Grant this, O Creator!

O Sun! Tho who art in peace and cafety, shine upon us, keep us fron sickness, and keep us in health and safety.

7

PRAYER FOR THE INCA

A — Uiracochan ticçi — Uiracochan hualpa y huana — Uiracochan atun-Uiracochan Tarapaca-Uiracochan capaccachun Yncacachun nispachucapac churaspac quicta Ynca camascayquita casillacta quispullacta Huacaychamuy runan yananya chachuchun accari punari usachun ymaypacha cama ama allcachispa churinta mitanta quanpas huacay chay chaycaçillacta uiracuchaya.

TRADUCCION

O pious Creator, who ordered and saw fit that there schould be a Lord Ynca, grant to the Ynca that he may be kept in peace, with his servants and vassals, that he may obtain the victory over his enemies and always be a conqueror. Cut not short his days, nor the days of his children, and give them peace, O Creator!

8

ANOTHER PRAYER

Uiracochaya qualpay huana-Uiracochaya ninacta casi quispillacta capac Ynca-churi yquiguarmayqui pacamascayqui huacay chamuchun hatallimuchun pachachacara runa llama micuy paycaptin yacachun ccapac Ynca camascayquita Uiracochaya ayni huni marcari hatalli ymaypachacama.

TRADUCCION

O Creator! Vouchsafe that the subjects of the Ynca may have peace while thy son the Ynca lives, to whom thou hast said: Be thou Lord! Grant that they may multiply. Keep them in peace, let their days be prosperous, let their farms yield increase; and keep this Lord Ynca in thy hand for ever, O Creator.

9

ANOTHER PRAYER

Pachacama (1) *casillacta quispillacta Ccapac Inca huahuay quicta marcari atalli.*

TRADUCCION

O Creator of the world, keep thy child the Ynca in peace and security upon it.

10

PRAYER FOR ALL THE YNCAS

Apunchau Ynca Yuntiryayay Cuzco tampu cachun aticoclla saccoccachun ñispa churac camac muchas-cay quicusiquispu ca-

(1) Ver más adelante este mismo himno en la edición limeña: dice *Pachamama,* y traduce «Madre Tierra» (R. R.).

chun amatisca amalla sasca cacunchu aticuc paclla sacapac camascayqui churascayqui.

TRADUCCION

O Sun! Thou who hast said, let there be Cuzcos and Tampus, grant that these thy children may conquer all other people. We beseech thee that thy children the Yncas may be conquerors always, for this hast thou created them.

11

PRAYE FORR ALL THE HUACAS

O pachachulla Uiracochan ucuhulla Uiracochan huaca-vilcacachun nispacamacatu napahuay pihuana tayna allastu Uiracochaya hurinpacha anacpacha cachun nispa nicocupa chapipuca umacta churachay nihuay hunihuay quispicasica musac Uiracochaya micuy niocmin cacyoc curayoc llamayoc ymayna yochaycaymayoc amacacharihuay cuchuy maymana aycay mana chiquimanta catuiman manta nacasca hustusca amusca manta.

TRADUCCION

O sacred Huacas, ancestors, grandsires, and parents! O Hatun-apu! O Hualpa! huanatayua! O Apu Allastu! bring us near to the Creator, us thy sons, and our children, that they may be fortunate and near the Creator, as thou art.

12

PRAYER TO THE CREATOR

Aticçi Uiracochan caylla Uiracochan tocapu acnupu Uiracochan camac churac carica chuyuarmicachun nispallutac rurac camascay quichuras cayquicasilla quispilla causamus ay maypincanqui ahuapichu ucupichu llantupichu uyarihua ayrihuay ynihuay ymay pachacamac cançachihuay marcallihuay attollihuay caycoscay tarichasquihuay may picaspapas Uiracochaya.

TRADUCCION

O Creator! (O conquering Viracocha! Ever present (*caylla*) Viracocha!). Thou who art in the ends of the earth without equal! Thou who gavest life and valour to men, saying, Let this be a man! and to women, saying, Let this be a woman! Thou who madest them and gave them being! Watch over them that they may live in health and peace. Thou who art in the high heavens, and among the clouds of the tempest, grant this with long life, and accept this sacrifice, O Creator!

13

PRAYER FOR THE SUN

Uiracochaya punchau cachan tutacachannas pacnipacarichun yllarichun nispac nicpunchac churi yquicta carillacta quispillacta purichuruna rurascayquictacancharin yampac quillarincanpac Uiracochaya casilla quispilla punchau Ynca runayanani chisca yquicta quillari canchari ama un cochispa amananachispa caçista quispicta huacaychaspa.

TRADUCCION

O Creator! Thou who saidest, let there be night and day, dawn and twilight, grant to thy child the Sun that when he rises, he may come forth in peace. Preserve him that he may give light to men whom thou hast created. O Creator! O Sun! thou who art in peace and safety, shine down upon these people, and keep them in health and peace.

II

LOS MISMOS TEXTOS DE MOLINA Y SU TRADUCCION, SEGUN LA EDICION URTEAGA-ROMERO (*)

I

ORAÇION PRIMERA AL HAÇEDOR

(Pág. 47). — *Aticsi uiracochan caylla uiracocha tocapo ac unpo uiracochan camachurac caricachon huarmicachon nispallurac rurac camascaique churascayqui casilla quispilla cança musac maipimcaiqui ahuapichu ucupichu pyupichu llantupichu hoyarihuay hayni guay nihuay ymay pachamacac haycay pachacamac cança chihuay marcarihuay hatillihuay cadcuzcay tarichasquihuai may piscapos viracochaya.*

DECLARAÇION DESTA ORAÇION

¡O Haçedor! que estas en los fines del mundo sin ygual, que diste ser y ualor a los ombres y dijiste sea este hombre y las mugeres sea esta muger; diçiendo esto los hiciste y los formaste y diste ser. A estos que hiçiste guardalos que uiuan sanos y saluos, sin peligro uiuiendo en paz. ¿A donde estas estais? ¿En lo alto del cielo o auajo en las truenes o en los ñublados de las tespestades? Oyeme, respondeme y conçede conmigo y danos

(*) *Relación de las fábulas y ritos de los Incas*, por Cristóbal de Molina. Cura de la Parroquia de N. S. de los Remedios del Cuzco. Lima, MCMXVI. Edición citada en la introducción del presente trabajo.

perpetua vida para siempre tenednos de tu mano; y esta ofrenda rreçibela a do quiera que estuuieres ¡o Haçedor! (138).

2

OTRA ORACION PARA QUE MULTIPLIQUEN LAS JENTES

(Pág. 47). — *Viracochan apacochan titu uiracochan hualpai huana uiracochan topapo achupo viracochan runa yachachuchum Huarmay acha chuchun mirachum llacta pacha casilla quispilla cachun camascayqui tagua caycha yatalli ymay Pachacamac haycay Pachacamac.*

DECLARAÇION DESTA ORAÇION

¡O Haçedor! que haçes marauillas y cosas nunca uistas, misericordioso Haçedor, grande, sin medida multipliquen las jentes y aya criaturas y los pueblos y tierras esten sin peligros y estos a quien diste ser guardalos y tenlos de tu mano. Para sicula sin fin.

3

A TODAS LAS HUACAS

(Pág. 48). — *Caylla uiracochan titu uiracochan hapacochan hualpai huana uiracochan chanca uiracochan acxa uiracochan atun uiracochan caylla uiracochan tacancuna aynichic hunichic llaora runa yachacuc capac hahuaypi hucupi puris papas.*

DECLARAÇION

Haçedor que estais en el cauo del mundo Chanca Huiracochan, que es vna huaca que esta en Chuquichaca a donde estaua Mango Ynga. Atun Huiracochan, que es en la huaca de Urcos,

(138) Invocaciones muy semejantes a las que nos ha conservado el padre Jerónimo de Oré. Véase: *Símbolo Católico Indiano*. (Nota de la edición de Lima).

en esta estaua un aguila y vn alcon de bulto de piedra a la puerta de la huaca, y dentro estaua vn bulto de hombre con vna camiseta blanca hasta en pies, y los cauellos hasta la cintura y los bultos del aguila y alcon cada dia a medio dia piauan fiesta tan deseada a sido esta para nosotros! ¡O Haçedor de las cosas, dejanos allegar a otro año para que veamos otra fiesta como esta!

4

OTRA ORAÇION

(Pág. 49). — *O uiracochan cusi ussa pochay llipo uiracocha yurunacay amaydacay miruna yanachuac chaquisa runayqui camascayqui churascayqui casi quispillaca muchum huaymay huanchurin huanchin canta amaguat quinta huanyayaichichu vnay huasa causachun mana allcas pamana pitispa micumuchun vpia muchvum.*

DECLARAÇION

¡Oh Haçedor, dichosisimo uenturosisimo Haçedor! que as misericordia y te apiadas de los hombres, cata aqui tus hombres y criados pobres, mal auenturados que tu hiciste y diste ser; apiadate dellos, uiuan sanos y saluos con sus hijos y descendientes, andando por camino derecho sin pensar en malas cosas. Uiuan largos tiempos; no mueran en su juuentud: coman y uiuan en paz.

5

OTRA ORAÇION

(Pág. 50). — *O uiracochaya, ticçi uiracochaya hualparillac camacchurac cayhurin pachapimi chuchum vpiachun nispa churascay quicta camascai quicta micuimin yachachum papaçara ymay mara micon cancachon discayque tacamachich micachic*

mana muchun canpac mana muchuspacanta yñuicampac amáca cachuncho amachupi casilla huacay chamuy.

DECLARAÇION

¡O Hacedor! señor de los fines del mundo, misericordioso que das ser a las cosas y en este mundo hiziste los hombres que comiesen y beuiesen, acreçientales las comidas y frutos de la tierra; y las papas y todas las demás comidas que criate multiplicalas para que no padezcan hambre ni trabajo para que todos se crien, no yele ni graciçe (*sic*); guardalos en paz y en saluo.

6

ORAÇION AL SOL

(Pág. 51). — *Uiracochaya punchao cachunto tacachum ñispac ñispacarischum yllarychum ñispac nic punchao churi yquicta casillacta quispillacta purichic runa rurascay quictacancháy vncan campac viracochaya.*

Casilla quispilla punchao ynga runay anami chisay quicta quilla ricanchari ama honcochispa amanana chispa casicta quispicha huacoy chaspa.

DECLARAÇION DESTA ORAÇION

¡Oh Hacedor! que diste ser al Sol y despues dixiste aya noche y dia, amanezca y esclaresca; salga en pas, guardale para que alumbre a los hombres que criaste! o Haçedor!

¡O Sol! que estas en paz y en saluo alumbra a estas personas que apaçientes no esten enfermos, guardalos sanos y saluos.

7

ORAÇION POR (EL) YNCA

(Pág. 51). — *A Uiracochan ticçi Uiracochan hualpa yhuana Uiracochan atun Uiracochan tarapaca Uiracochan capac cachun*

ynca cachun nispac ñucapac churaspac quicta ynca camascay quicta casillacta quispillacta huacay chamuy runan yananya chachuchun aorari punari vsachun ymay pacha haycay pachacama ama allca chispa churintamilanta guanpas huacay chaychay caciscac llacta uiracochaya.

DECLARAÇION

¡O Haçedor piadoso que estas al cauo el mundo, que dixiste y tuuiste por uien que huuiese ynca señor, a este ynca que diste ser guardalo en paz y en saluo, juntamente con sus criados y uasallos, y alcançe uitoria de sus enemigos; siempre sea uençedor, no acortandole sus dias a el ni a sus hijos ni descendientes, y guardalos en paz ¡o Haçedor!

8

OTRA ORAÇION

(Pág. 52). — *Uiracochaya gualpay huana uiracochaya ninacta casi quispillacta capac ynga churi yqui guarmayqui pac camascayqui huacay chamuchun hata llimuchun pacha chacana runa llama micuy pay capt ynga cochon capac inga camascayquicta uiracochaya ayni huni marcari hatalli ymay pachacama.*

DECLARAÇION DESTA ORAÇION

¡O Haçedor! la jente y pueblos y sujetos del ynca y sus criados esten en saluo y en paz en tiempo de vuestro hijo el ynca, a quien diste ser de señor; mientras este reynare multipliquen y sean guardados en saluo; los tiempos sean prosperados; las chacaras y las jentes y el ganado todo baya en aumento, y a este Señor que diste ser . . . tenlo en tu mano para siempre, ¡o Haçedor!

(146) Los puntos seguidos los empleamos para indicar un vacío en el original, o palabras borradas o tarjadas en el mismo. (Nota de la edición limeña, *op. cit.*).

9

OTRA ORAÇION

(Pág. 53). — *Pachamama casillacta quispillacta capac ynca huahuay quicta marcari atalli.*

DECLARAÇION DESTA ORAÇION

¡O Tierra madre, a tu hijo el inca tenlo encima de ti quieto y pacifico!

IO

ORAÇION POR TODOS LOS INGAS

(Pág. 53). — *Apunchao ynca inti yayay Cuzco tambo cachon aticoella sacoc cachun ñispa churac camac muchascay quicusi quispo cachun amatisca amalla sasca cachuncho aticucpacllas capac camascayqui churascayqui.*

DECLARAÇION

¡O Sol!, padre mio, que dixiste aya cuzcos y tambos; sean vençedores y despojadores estos tus hijos de todas las jentes; adorote para que sean dichosos y sanos estos yncas tus hijos y no sean uençidos ni despojados sino siempre sean uençedores, pues para esto los hiçiste.

II

ORAÇION A TODAS LAS HUACAS

(Pág. 53). — O *pachacsulla uiracochan ocuchulla uiracochan huacauilca cachun nispacamacatu napa huaypihuana tayna allasto allonto uiracochaya hurinpacha ananpacha cachon nispa nicocupa chapicupa omactachura chainyguay huyniguay quispi*

casica musac uiracochaya micuy niocmin cacyoc çarayoc llamayoc ymayna yochay caymayoc amaca chariguay cuchuy map mana aycay mara chiqui manta catuiman manta nacasca huatusca amusca manta.

DECLARACION

¡O! padres huacas y uilcas, antepasados, agüelos y padres nuestros, Atun apahualpi huanatayna (148) Apo allasto allento (149) açerca del Haçedor a vuestros hijos y a vuestros pequeñitos, y a vuestra flor y a vuestros hijos deles ser para que sean dichosos con el Haçedor, como vossotros lo soys.

12

Y así repartido el dicho ganado, matauan en gran cantidad para comer en aquel dia, y luego entrauan en la plaza grandisima cantidad de chicha, la qual estaua echa de muy atras y en las bodegas que tenían para ello dedicadas; la qual se haçia de maiz blanco coxido en el ualle del Cuzco. Era el dicho ganado que para esta fiesta se traya, del ganado del Haçedor, y Sol y Trueno, que por todas las prouinçias del Piru repartido tenian; y acauado de comer, con mucho rregocijo, haçian sus taquis [antos], y uenian por la horden que el dia pasado; y esto duraua quatro dias. El primero dia desta fiesta, llamada çitua, hera quando comian el sanco dicho aguarçanco; el segundo dia dedicauan al Haçedor, Sol y Trueno, haçiendo por el sacrifiçios y la oraçión que arriua esta dicha por el ynca. El quarto dia para la Luna y la Tierra, haçiendoles sus sacrificios

(148) *Atun-Apa-huallpi.* Gran Anciano Creador nuestro, o Gran padre que nos creastes. *Huallpi,* derivación de *Hualpani* = crear, formar, sacar desde su origen.

Huallpi-Huanatayna o Huanac taya = Creador de nuestras constantes necesidades. (Nota de la edición citada).

(149) *Apo-Allasto* (sic) *Apo Aya hatun* = Gran señor muerto, poderoso difunto nuestro. (Nota de la edición citada).

y oraçiones acostumbrados. Y otro dia siguiente entrauan, por la mañana, todas las naçiones que el ynca auia sujetado, la quales uenian con sus huacas y uestiduras a usso de sus tierras, las mas rricas que podian auer. *Trayan sus huacas* en andas los saçerdotes que a cargo las tenian y allegando a la plaza, como yban haçiendo rreuerençia al Hacedor, y Sol, y Trueno y Guanacauri huaca de los yncas. Y luego al ynca que a la saçon estaua ya en la plaza y asi se yban poniendo por sus lugares que ya dedicados tenian, porque para darles mas lugar los yndios de Anan Cuzco y Huirin Cuzco, se haçian entrambas parçialidades vna, y asi dejauan desembaraçada la plaza. Y puestos todos en sus lugares salia el saçerdote mayor del Sol, y asi a poner, por la horden dicha, gran cantidad de sanco, asperjandolo con sangre, se empeçauan a levantar por ssu horden los caçiques, haçiendo la oraçion siguiente al Hacedor:

(Pág. 55). — *Aticçi uiracochan caylla uiracochan tocapo acnupo uiracochan camac churac caricachun huarmicachun nuispa llutac rurac camascayqui chorascayqui casilla quispilla caussa musay maypin canqui ahuapichu ocupichu llautupichu oyariguas aynaguay yniguay y may pachacama cauçahi hay marcalliguay caycoscay tarischasqui huay may picas papas uiracochaya.*

DECLARAÇION

¡O Haçedor! que estas en los fines del mundo, sin ygual, que diste ser y fabor a los hombres, y dijiste: sea este hombre, y a las mujeres: sea esta mujer; diçiendo esto los hiçiste y los formaste y diste ser, guardalos, y uiuan sanos y saluos sin peligro, uiuiendo en paz ¿A donde estais, en lo alto del cielo o auajo, o en las nubes, o en los ñublados de la tespestad? Oydnos y respondednos y conçeded con nosotros y dadnos perpetua vida para siempre tednos de tu mano, y esta ofrenda reçevid a do quiera que estuuieredes, ¡o Haçedor!

13

Viracochaya punchao cachun, tota cachan, nospac nicpa carichon yllanchon nispac nic punchao churi yquicta canllacta quispillacta puricho runa rurascayque tacancha rin gampac quillarin gampac huiracochaya, casilla quispilla punchao ynga runa yanani chisca yquicta quillari canchari ama oncoc chispa amana nachispa caçista quispiqta huacaychaspa.

DECLARAÇION

¡O Haçedor! que diste (251) pues dijiste aya noche y día; amanesca y esclaresca, de a su hijo el Sol que quando amanesca salga en paz; guardale para que alumbre a los hombres que criaste ¡o Haçedor!

¡O Sol! que estas en paz y en saluo alumbra a estas personas que apaçientas, no esten enfermos; guardalos sanos y saluos.

(251) En el claro que se ha dejado y que corresponde a palabras ilegibles, debe leerse «ser y vida a todo» por analogía a las invocaciones parecidas a ésta, y que, en más de una ocasión, traslada el autor. (Ed. cit.).

III

LOS MISMOS TEXTOS DE MOLINA ENMENDADOS Y TRADUCIDOS POR EL PROFESOR J. A. ROZAS

«Señor Dr. D. Ricardo Rojas. — Buenos Aires.

«Mi muy distinguido señor y amigo:

«De conformidad con los deseos de usted, he vertido al castellano los once Salmos y Plegarias, de origen incaico, que usted se dignara confiar a mis modestos conocimientos del idioma k'hichwa, advirtiendo que las piezas XII y XIII no las he tomado en cuenta, porque ellas no son más que repeticiones de la I y VI.

«Tanto por corresponder lo más dignamente posible a la honrosa distinción de usted que obliga mi agradecimiento, como por satisfacer ampliamente mis aficiones a la historia y al bello idioma de los Inkas, he tratado de no escatimar nada de cuanto estuviere al alcance de mis posibilidades, a fin de dar a la versión su fidelidad requerida, en la forma y en el sentido.

«Para alcanzar el antedicho propósito, no me he atenido, por supuesto, sólo a mis conocimientos en la materia; antes bien he buscado el auxilio de dos o tres vocabularios y una gramática k'ichwa, de los pocos y muy reducidos que haberse pueden, así como no he dejado de consultar a historiadores y filólogos, como Garcilaso de la Vega, Calancha, Cobos, Sawaraura, Mossi, Pacheco Zegarra, etc.. Con todo, la ayuda que he conseguido

ha sido casi nula, debido a la lexigrafía enrevesada y sumamente confusa de las copias en la lengua originaria. Y no es de extrañar este defecto, si se toma en cuenta la forma de escribir acostumbrada hace tres siglos, sin espaciar las dicciones, amén de la gran dificultad de expresar gráficamente los vocablos k'hichwas, de pronunciación peculiar, por la absoluta carencia de un alfabeto propio e insustituible con el del castellano. Es así cómo se debe a este grave inconveniente que, de todos los que algo han escrito en la lengua incaica, ni dos coinciden en la ortografía empleada.

«A los antecedentes anotados añádase la probabilidad de que los Salmos y Plegarias, motivo de estos comentarios, hubieron de pasar por copias repetidas y, quién sabe, de manos inexpertas en punto a k'hichwa, hasta parar en el extremo de un verdadero laberinto, de cuyo encierro un traductor menos versado no hallaría la forma de salir. Vengan al caso, por vía ilustrativa, estos trozos tomados al azar: «*topapo acnupo Uiracochan runayachachachuchun hucermayachachachun . . . taquacaycha quicta caucha yatalliymay*». «*Uiracocha yapunchau cachuntu tacachun . . . rurunascay quicta cauchay uncancampac . . .*» etc. (De las Plegarias II y VI).

«Pues bien, en vista de la imposibilidad de hallar una interpretación lógica y ordenada a las piezas, por la forma en que aparecen escritas, me he visto, necesariamente, en el caso de reconstruir las frases, coordinarlas y luego traducir.

«Quizás, como usted suponía, las versiones en inglés del historiador C. Markham, que acompaña a cada composición en k'hichwa, pudieron haberme prestado alguna luz en mi labor; pero esas esperanzas las ví desvanecidas, ante la descepcionante disparidad entre los conceptos de las piezas k'hichwas y los vertidos al inglés. Por tanto no creo estar desacertado al pensar que el señor Markham, digno de respeto como historiador de los hijos del Sol, no consiguió, sin embargo, empaparse en su lengua, y, al caer en sus manos aquellas piezas de la literatura religiosa, embrolladas ya por los copistas y sin paciencia para

desenrredarlas, tomó el sentido o la intención de las mismas como a él honradamente le parecieron, y así lo expresó en inglés. Y es esto lo que aparece de las traducciones del señor Markham, quien, en la mayoría de los casos, no ha traducido más que dos o tres palabras y con ellas ha salpicado trozos enteros de su propio pensamiento, dando así un giro completamente extraño al original.

«Casi en condiciones semejantes se encuentran las versiones del sacerdote Cristóbal de Molina, contenidas en la edición peruana de Urteaga y Romero, las cuales he contemplado con no menos interés que las de Markham. Si bien el referido eclesiástico, en sus «declaraciones» y, no traducciones de los «Salmos» k'hichwas, hace una interpretación algo más acertada que Markham, no obstante es indudable que, como éste, bebió en las mismas fuentes escritas, es decir, en aquellas copias enrevesadas, en cuya frascología no se encuentran expresiones k'chichwas sino en mínima proporción. Por consiguiente, Molina cayó en las mismas equivocaciones, poco menos que el historiador tantas veces citado, y los «Salmos y Plegarias» pasaron por su vista imperfectamente interpretados.

«Hechas las precedentes advertencias, aunque muy someras, pero necesarias, para justificar el empeño que he puesto para conseguir la mayor exactitud en el trabajo que usted se sirviera encomendarme, debo agregar unas palabras explicativas sobre la ortografía que he adoptado para el k'hichwa. Como para escribir este idioma haríase necesario crear un alfabeto especial o sea un juego de signos que simbolicen los sonidos peculiares de los vocablos guturales y explosivos que abundan en aquel, y, no siendo ya posible ni práctico efectuar tal intento, he creído haber resuelto el problema en una forma de fácil adaptación a la fonética del k'hichwa y de una comprensión sencilla. Al efecto, en mi Gramática K'hichwa en preparación, tengo arreglado un alfabeto apropiado, mediante la adopción de un reducido número de letras de la escritura castellana y una ligera combinación de ellas. Pues, este alfabeto que va detallado en seguida,

ofrece la ventaja de precisar la pronunciación fonética de las sílabas k'hichwas y la posibilidad de uniformar y universalizar su lexigrafía. De consiguiente, al reconstruir las palabras en los Salmos y Plegarias, he hecho uso de dicho alfabeto que es el guiente: *a e i o u y ch h j k l ll m n ñ p r s t w*. De estas letras, la *ch-k-p-t* dobles son de sonido explosivo; la *h* tiene sonido aspirativo; la *k'*, gutural; la *k'k*, gutural explosivo; la *k* seguida de *h*, su propio sonido, pero combinado con el aspirativo de la *h*, y finalmente la *w* lleva su sonido de doble *u* en inglés.

Olvidaba advertir que el nombre «Wirak'ocha», he traducido por el vocablo «Soberano», pues éste u otro similar puede expresar una significación aproximada, en el caso empleado como atributo de la divinidad entre los inkas. Los que esa palabra traducen por «Hacedor o Creador», están equivocados, porque éstas en k'hichwa corresponden a «Ruak' y Kamak'». Además, el vocablo «wirak'ocha», si se interpreta en su sentido extrictamente literal, significa: «laguna gorda».

«Con todo lo expuesto creo haber dado una explicación conveniente de la forma en que he cumplido la labor con que usted me honrara y que espero sea de su grata aprobación.

«Reiterándole mi particular estimación, me considero su muy obsecuente amigo y S.S. — J. A. Rozas.»

PLEGARIAS Y SALMOS INCAICOS

Reconstruídos y vertidos al castellano, por el profesor don Juan A. Rozas, para el Dr. D. Ricardo Rojas

I

Ah! tik'si Wirak'ocha, k'anlla k'aylla Wirak'ocha, tukuypi kak' Apu Wirak'ocha, kamak', churak', «k'hari kachun, warmi kachun» ñispallarak'ruak'; kamask'ayki, churask'ayki k'asilla, k'ispilla kausachik'; ¿maypin kanki? hawapichu, ukhupichu,

phuyupichu, llanthupichu? Uyariway, ayn ykuay yuyak'yanay pachakama, askhä ppunchaucama kausachiway, mark'kariway, hatarichiway, saykküük'tyri chaskiway, maypi kaspapas, Wirak'ocha Yaya.

1

Oh! Soberano universal, tú el solo Soberano presente, el Soberano Señor que está en todo, el que crea y pone, el que hace con solo decir: «sea hombre, sea mujer»; que haces vivir en paz y en salvo lo que creaste y pusiste, ¿dónde estás? afuera o adentro? en la nube o en la sombra? Oyeme, auxíliame hasta mi ancianidad, hazme vivir por muchos días, tómame en tus brazos, levántame, y, si me cansare, recíbeme, estés donde estés, Soberano Padre.

2

Wirak'ocha, Apu kkanchak' ttitu Wirak'ocha, kausay wañuypa Wirak'ochan, tukuypikak' Apu Wirak'ocha, runayki askhä kachun, llak'tapas k'asilla k'ispilla kamask'ayki tajya kachun, hatarinan pachakama, askhä ppunchau kama.

2

Soberano Señor refulgente, Soberano conservador, Soberano de la vida y de la muerte, Soberano Señor que estás en todo, que tu gente sea numerosa, que tus siervos sean muchos, que se acrecienten, y el pueblo también esté en paz y en salvo, que lo que has creado se afirme, hasta que se levante por muchos días.

3

Pay, payllan Wirak'ocha, tik'si Wirak'ocha, llapa kkanchak', kausay wañuypa Wirak'ochan, chik'ak' Wirak'ocha, kausak' Wirak'ocha, hatun Wirak'ocha, k'aylla Wirak'ocha, tukuy ku-

nak', uyachik' lliulla hina yachanampak', hawapi ukhupi purispapas.

III

El, él sólo es Soberano, Soberano universal, que ilumina a todos, Soberano de la vida y de la muerte, verdadero Soberano viviente, Soberano grande, Soberano presente, el que ordena todo, que hace entender, para que así todos aprendan, vayan por fuera o por dentro.

4

Ah! Wiraw'ocha, kusi kusi ppuechaupi pakarik' kkanchay runapak' kamask'ayki hina, yana hucha k'kisak' runayki, kamask'ayki, churask'ayki, k'asi k'ispilla kausachun, warminwan, churinwan chik'anta kunask'aykita ruayta yachachun, unay wata kausachun, ama alk'aspa, ama ppitispa, mikhükuchun, upyakuchun.

IV

Oh! Soberano, cómo la luz del amanecer de un día muy alegre que creaste para el hombre, así también tu gente que anida negros pecados, la que creaste y pusiste, que viva en paz y en salvo, que con sus mujeres y sus hijos aprendan a hacer lo que ordenaste, que vivan por muchos años, que, sin sobresaltos ni agonías, coman y beban.

5

Ah! Wirak'ocha yaya, tukuy atik', wiñay kkanchak', pauk'ar illak', churak', «kay urinpachapi mikhuykachun upyay kachun» ñispa churask'aykita, «mikhuynin wachachun, papa, sara imaymana mikhunan kachun» ñisk'aykita, kausachiy, mirachiy, ama muchunampak', hina mujuspa wiñanampak'; ama k'asachunchu, ama chijchi chchakichichunchu; k'asillata wak'aychaykuy.

V

Oh! Padre soberano que todo lo puede, que eternamente brilla, resplandor de la aurora, creador, proveedor; lo que creaste y pusiste diciendo: «que en esta tierra haya comida y bebida», aquello que dijiste: «que fructifique su comida, que hayan papas, maíz, todo para su comida», haz vivir, haz multiplicar, para que no perezca, para que así, produciendo, crezca; que no hiele, que no le haga secar el granizo; guárdalo en paz.

6

Wirak'ocha yaya, «ppunchau kachun, tuta kachun» ñispa ñik', «pak'arichun, illarichun» ñispa nik', ppunchau churikitá k'asillata k'ispillata purichiy, runa ruask'aykik'pa kausaynin kanampak'. Wirak'ocha yaya, k'asilla, k'ispilla ppunchau intita hina, tutapi churask'ayki killatari kkanchachy, ama onk'ochispa, ama nanachispa, k'asita, k'ispita wak'aychaspa.

VI

Padre soberano, el que dice: «haya día, haya noche», el que dice: «que amanezca, que alboree», haz caminar en paz y en salvo a tu hijo el día, para que tenga vida el hombre que creaste. Padre soberano, como al sol del día que está en paz y en salvo, así también a la luna que, en la noche pusiste, hazla brillar, sin hacerla enfermar ni darle dolores, guardándola en paz y en salvo.

7

Ah! Wirak'ocha, tik'sik' Wirak'ochan, allpak', unk' Wirak'ochan, hatun Wirak'ocha taripak' Wirak'ocha, «k'hapak' kachun, inka kachun» ñispa, k'hapak' churask'ayki, Inka kamask'aykita k'asillata, k'ispillata wakaychaykuy; runan, yanan askhä kachun, auk'ankunari usuchun wiñaypachakama. Ama

alk'achispa, churinta, mittantawampas, wak'aychaykuy k'asillata. Wirak'ocha Yaya.

VII

Oh! Soberano, Soberano del Universo, Soberano de la tierra y del agua, Soberano grande, Soberano que todo alcanza, al poderoso que pusiste, al Inka que creaste, diciendo: «haya un poderoso, haya un rey», guárdale en salvo y en paz; que su gente; que sus amigos sean numerosos, y sus enemigos que mermen por siempre. A su hijo y aún a sus allegados guárdalos, sin sobresaltos, en paz, Padre Soberano.

8

Wirak'ocha Yaya, k'ollpay wallawisa k'ochoypi kak'ta; k'ispillatak' k'apak' Inka churiki, warmaykipak' kamask'ayki, wak' k'aychakuchun, hatarikuchun Ppacha, chajra, runa, llama, mikhuy pay kak'tinyá kachun, K'hapak' Inka kamask'aykita, Wirak'ocha Yaya, ayniypuni, mark'kariy, hatariynin pachakama.

VIII

Padre Soberano, vigoriza al soldado que está en campaña, y que el poderoso Inka tu hijo que creaste para tu siervo, se guarde y se levante en paz y en salvo. La ropa, la hacienda, la gente, la llama, la comida hayan por él. Al poderoso Inka que creaste, Padre Soberano, ayúdalo (de todos modos), tómalo en brazos, hasta que se levante victorioso.

9

Pacha kamak' (*), *k'asilla, k'ispillata k'apak' Inka wawaykita mark'kariy, hatarichiy.*

(*) Como lo observé en la página 19, la edición limeña dice: *Pacha mama* y la traducción de Molina: «Madre Tierra». Esta variante — *Pacha kamak'* — proviene de Markham (R. R.).

IX

Creador de la tierra, a tu hijo el poderoso Inka, tómalo en brazos, levántalo en paz y en salvo.

10

Apu kkanchak' Inti, suttin yayay, K'osk'o tampu kachun atikuk'lla; «k'hapak' kachun» ñispa churay kamask'ayki, kusiküspa kachun, ama mattisk'a, ama llakisk'a kakuchun, atikuspalla, k'hapak' kamask'ayki, churask'ayki.

X

Señor, brillante Sol, mi verdadero pdare, que la ciudad del K'osk'o sea potente, la que creaste y deparaste diciendo: «sea poderosa», que esté alegre, no oprimida ni vencida, permanezca, sosteniéndose a sí misma, la que poderosa creaste y pusiste.

11

¡Ah! pacha chhulla Wirak'ocha; «unu, chhulla, wayra kachun, wankka, willka kachun» ñispa kamak', hatun Apu, kaypi runata ima allinta miraykuchik', urinpachata, hanak'pachata kkancharispa rik', ukhu-pachapi pukaran churak', ayniway, umiway, k'ispi-k'asi kanaypak'. Wirak'ocha Yaya, mikhuyniok', umink'ayok', k'horayok', llamayok', imaymana yachaykamayok', ama kachariwaychu, wak'aychawaytak' auk'aymanta, chikimanta, onk'oymanta, ñakask'a, usthusk'a kausaymanta.

XI

Oh! Soberano Rocío de la tierra, gran Señor que crea diciendo: «hayan agua, rocío, viento, hayan peñas, guijarros», el que

tan bien hace propagarse al hombre, el que preside alumbrando la tierra y el cielo, el que pone su asiento en el interior del mundo, ayúdame, susténtame, para que esté en salvo y en paz. Padre Soberano, dueño de la comida, del sustento, de las hierbas, de las llamas, ordenador de toda ciencia, no me sueltes, antes guárdame de mi enemigo, de la desgracia, de la enfermedad, de vivir maldito y cuitado.

*N*OTA. — Las plegarias XII y XIII son repeticiones de la I y la VI del original, respectivamente.

SEGUNDA SERIE DE HIMNOS QUICHUAS

I

TEXTOS DEL CRONISTA SALCAMAYHUA SEGUN LA EDICION DE MARKHAM, SIN TRADUCCION (*)

I

(Pág. 79). — *A Uiracochantic çicapac caycaricachun cay raimicachun ñeca apa hinamtima chiccha camac maypin canqui manachurycayquiman hanampichun hurimpichun quinrayñimpichun capac usnoyqui hayñillalay, hanan cochaman tarayac hurincocha, tiyancay, camacpacha runarallpac, apoyunay, quicuna camman allcañancyran riaiytam munayqui ricaptiy yachaptiy unanchaptiy hamuttaptiy ricunanquim yacharanquira, yntic quillaca punchaoca, tutaca, pocoyca, chiraoca, manamyancacho, camachiscan purin unanchascaman tupuscamanmi chayan, maycanmi, ttopayaricta apachinarcanqui hayñillaray uyarillaray manaracpas, saycaptiy rañuptiy.*

(*) *Narratives of the rites and law of the yncas.* Translated from the original spanish manuscripts, and edited, with notes and an introduction, by Clements R. Markham, C. B., F. R. S. London. Printed for the Hakluyt Society. — M.DCCC. LXXIII.

2

After this he always remembered Tonapa, saying:

(Pág. 79). — *Runa rallcapacpalhacan yananssi cahuac, ari, chayariyuya llanay coscocapac churatamuquiy apo, Tarapaca Tonapa pacta varoytiypas capacparatamus cayquicta concaraca rañoytayri yuyayronayta callpanchan quistacmi payllanquitacmi recsichillaran quimampichun carcan achus, camchomcanquinan papi-ñuñu llasac atic manchachic ricsi ayman yacha llayman, allpamantaca maquiylluttaquey riculla raypancanqueña allparnumachun cani.*

3

(Pág. 81). *Cusisimirac cusi callurac cayhuacyanquital sasicuspa suyanqui, ychastalpas cusinchicpi quillpunchicpi maymantapas runahualpac opu, ticcicapac uyari sunquichay nisunqui camtaca, mayñic mantapas hinatac viñaypas caycama yocllamunqui.*

4

(Pág. 86). — *Hurinapachap hicrinpachap, cochamantaraycocpa camaquimpa tocuya pacopa shinchiñauiyocpa manchaysimiyocpa caycasicachun cayhuarmicachun ñispacamacpa sutinrammica machiyqui pincanqui maycanmicanqui y mactamñinqui rimayñi.*

5

(Pág. 89). — *Hananhamuyrac chiccha hurinchiccha apu hinantima lluttacticcicacapac runahuallpac llaychunca muchay cuscayqui allcañañiy huan chipicñispa hullpaycuscayqui riacllahuay mayucana pachacunaripis cucunari callapallatichinay hanantarac cahariusinay llapan concayqui raurac manayllay quihuanpas ynya y cuspalla rochocallasun cusicullasun ancha hinalla tachca nispañicusun.*

6

(Pág. 90). — *Cam Cuzco-Cccapac ñuca Colla-Ccapac hupyasumicusu rimasu amapirima ñuca collque tiya cam chiqui tiya. Cam Uiracochanpachayachun mucha. Nuca Ynti-mucha* (1).

7

(Pág. 115). — *Llulla vatica hauchha auca supay, chiquiy manta pallcaymantam chirmayñaymantam camcam Cuzco capacpa aucan-cunacta mucharcayque callpaays ayran callpari cuyhuan aspacay niyhuan runa arpay ñiy huan camcam hillusu huaccunacatacay chapas camcam acoycunacataca runa huallpaquiypa hahocha aucana catamuscampas canquichic, chicallatac hinallatac mitaysanay villcaycunapas camcuna huaca rimachun camca cunactam, ari tonapa tarapaca Uiracochan Pachayachip yanan ñiscaca chienisus canqui.*

(1) Thou art Lord of Cuzco. I am Lord of the Collas. I have a silver throne. Thy throne is of gold. Thou art a worshipper of Uira-ccocha-Pachayachachi. I worship the Sun. (Nota de Markham).

II

LOS MISMOS TEXTOS DE SALCAMAYHUA EDICION DE JIMENEZ DE LA ESPADA, SIN TRADUCCION (*)

I

(Pág. 248). — Y en este tiempo dizen que el dicho Mancocapac, siendo ya muy biejo, solian dezir quando oraba por la prosperidad de su hijo, hincadas las rodillas, diziendo anssi (1):

Ah Uiracochanticçicapac, cay caricachon cay varmicachon vilca (sic) ulcaapu hinantima chicchhacamacmay pincanque mama choricayquiman hananpichum hurimpichum quinraynimpichum capacosnoyqui haynillabay hanancocha mantarayac hurincocha tiyancayca pachacamac runavallpac apoynnayquicuna camman allcañañiyvan riacytam munayqui ricuptiy yachaptiy vnanchaptiy hamuttaptiy ricucanquim yachavanquim inticaquillaca ppunchao catutaca pocoyca chiraoca manamyancacho camachiscam purim vnanchascaman tupusca manmi chayan maycanmi ttopayaoricta

(*) *Tres relaciones de antigüedades peruanas.* Publícalas el Ministerio de Fomento con motivo del Congreso Internacional de Americanistas que ha de celebrarse en Bruselas el presente año. Madrid, 1879. Edición dirigida y prologada por Marcos Jiménez de la Espada.

(1) Oración que imbentó el viejo Mancocápac ynga con intención de hallar al Señor de cielo y tierra. (Nota del original).

apachinarcanque hayñillavay oyarillabay manaracpas say coptiy vañuptiy.

2

(Pág. 248). — Y despues desto siempre los acordaba de Ttonapa, deziendo:

Runa vallpac papachacan yananssi cahuac ari chay ariyuyallavay coscocapac, churatamuquiy apo, Tarapaca Ttonapa pacta varoy tiypas, capacrurata muscayquicta concavacra vañoytiyre yuyayronayta callpanchanquitacmi payllamquitacmi recssichilla vanquiman pichum carcanachachus, canchomcanquiman happiñuñu llasacaticman chachic riessillayman yachallayman, allpamantacamaquey lluttaquey ricullavay pimcanqueñallpa vnu machomcani.

3

(Pág. 251). — ... y entonces a esos electos para a manera de saçerdotes los abia encargado el dicho Mancopac diziendo:

Cusisimirac cusicallorac punchao cay ttuta guacyanquitac saçicuspa tuyanqui, ychatacpas cusinchicpi quillponchicpi maymantapas runa hualpac apoticcicapac oyari sunquiçay (ó chay) nisunqui cantaca mayñic mantapas hinatac viñaypascay camayoc llamanqui.

4

(Pág. 260). — ... y que los yngas tanbien los acostumbrauan al yacarcay (2), como conjurandoles en nombre del Hazedor, deciendo anssi:

Hananpachap, hurinpachap, cochamantarayacpa camaquimpa, tocuyati pacocpa, sinchiñani yocpa, manchaytim yocpa, caycaricachon cayuarmicachon ñispacamacpac sutinuarmica machiyque pincanque maycanmicanque ymactan ñinqui rimayñi.

(2) *Yacarnani*, conjurar. (Nota del original).

5

(Pág. 265). — ... los cantos llamados *ayma, torma, cayo* y *vallina chamayuaricssa,* y *haylli,* y *cachua,* alabando al Hazedедor, dandole las gracias y alabanças, &, diziendo ansi:

Hamuyrac hananchiccha hurinchiccha apo, hinantima lluttacci capac runavallpacllay chunca muchaycuscayque allcañañiyvan chipicñispa vllpuycuscayque ricullabay mayucuna pacchacunari piscucunari callapallaca tichinay hinantarac cabariussisiuay llapan concay quiquivanrac munayllayquibanpas yuyau uspalla cochocollason cosicullason ancha hinalla tachha (*taclla?*) *rispañicusun.*

6

(Pág. 268). — *Camcuzco capaca ñuca Collacapa supayasu micusu, rimasuu, amapirima, &, ñucacollque tiyacanchuqui, tiyacam Viracocha Pachayachachi muchha ñuca inti muccha, &.*

7

(Pág. 268). — ... Y esta nueba llega á Guascarynga al tiempo que estauan ocupados en la muccha de los guacas, acompañados de los laycas &, y á los quales tataynas y chachacunas les dize muchas noramalas, falssos, y a los guacas que estauan alli presentes en lugar á escuras, mas de quarenta guacas, qua abian hecho venir los chachacunas, con palabras no mas, y a los quales por el dicho Guascarynga les dize a todos palabras de menospreçios, deziendo:

Llollavatica haochha aucasopay, chiquiymanta pallcoymantam chirmayñaymantam camcam cuzcocapacpaaocan cunacta mucharcayque callpaaysayuan callparicuyuan aspacayñiyban runa arpayñyban camcan hillusuua cunactacay chapas camcanacoycunactaca runavallpa quiypa haocha aucaña catamuscampas canquichic chicallata chinallatac mitaysanay villcaycunapas camcunaguaca ri-

machon camcam cunactam, ari, Tonapa Tarapaca Viracochan Pachayachip yanan ñuscaca chicrisuscanqui (1).

Deziendo esto, haze juramento de infedelidad, sacudiendo las mantas y bezando vn poco de tierra, y les dize, que si sale con la suya, abian de ser su contrario mas que Maytacapac, y de otros sus pasados; y assi, desde entonçes, el dicho Guascarynga Ttopacussiguallpa se haze enemigo de los guacas y ydolos, y de los hechizeros &.

Y assi el dicho Guascarynga despacha mensajero a todo su reyno de Tabantinsuyo hasta Chile, Coquimbo, Tucman (2), Chiriguaes, y á los Andes de Callabaya, y a los Hatunrunas, que son gigantes, y á los Andes.

(1) Esta tirada del inca lleva por nota marginal de mano de Pachacuti: Como Guascaryngatopacuçiguallpa arrepiente por aber adorado los guacas, y como los hallo sus mintiras y engaños de los guacas y como los pone nombre de sopayllulla (diablos de burla, embusteros). M. J. E.

(2) Nótese aquí la mención del Tucumán argentino como provincia incaica (R. R.).

III

LOS TEXTOS DE SALCAMAYHUA ENMENDADOS Y TRADUCIDOS POR M. A. MOSSI (*)

I

HIMNO DE MANCO CAPAC

Texto enmendado	Traducción
Ah Uiracochanticcicápac	O Uiracocha Señor del Universo:
Cay caricachon	(Ya sea éste varón,
Cay uarmicachon	Ya sea hembra,
Uilca ulcaapu	El Señor del calor y de la generación):
Hinantima (na?)	Así como quien,
Achicchacamac	Hace sortilegio con saliva
Maypin canqui	Adónde estás?
Mana Choricayquiman	Ojalá no fuera tu hijo;
Hananpichum	Ya sea de arriba,
Hurinpichum	Ya sea de abajo,
Quinraynimpichum	Ya del rededor de
Capacosnoyqui	Tu rico trono o cetro;
Haynillabay	Oyeme,
Hanancochamantarayac.	Desde el mar de arriba en que permaneces.
Hurincocha	Desde el mar de abajo,
Tiyancayca	En que estás,
Pachacamac	Creador del mundo,
Runahuallpa	Hacedor del hombre,

(*) *Op. cit.*, pág. 248 y siguientes.

Texto enmendado	Traducción
Apoynnayquicuna	Señor de todos los Señores,
Camman	A tí
Allcañañiyuan (ñauiy?)	Con mis ojos que desfallecen
Riacytam (Recsiytam?) munay-[qui	Por verte, o De pura gana de [conocerte.
Ricuptiy	Pues viéndote yo,
Yachaptiy	Conociéndote,
Unanchaptiy	Considerándote,
Hamuttaptiy	Entendiéndote
Ricucanquim (Ricuwankim?)	Tú me verás,
Yachauanquim	Me conocerás;
Intica, Quillaca	El Sol, la Luna,
Ppunchaoca	El día,
Tutaca	La noche,
Pocoyca	El Verano,
Chiraoca	El Invierno,
Manam yancacho	No en balde
Camachiscam	Ordenados,
Purin	Caminan
Unanchascaman	Al lugar señalado,
Tupuscamanmi	A su término
Chayan	Llegan
Maycanmi	Cualquiera que sea doquier
Topayauricta	Tu cetro real
Apachinarcanque	Llevas:
Hayñillauay	Oyeme,
Oyarillauay	Escúchame
Manaracpas	No sea que
Saycoptiy	Me canse,
Uañuptiy	Me muera.

2

Y DESPUES DESTO SIEMPRE LOS ACORDABA DE THONAPA, DIZIENDO:

Texto enmendado	Traducción
Runa huallpac	Del criador de los hombres,
Papachacam	Que Papachaca

Texto enmendado	Traducción
Yanansi;	Su siervo es dicen;
Cahuay ari,	Míralo pues;
Chayari yuyallahuay:	Por tanto acuérdate de mí,
Cozco capac	Rey del Cuzco
Churatamuyqui	Yo te pongo de paso
Apu Tarapaca	Señor Turapaca
Thonapa pacta	Thonapa mira no
Varoptiypas	Desfallezca yo.
Capac ruracta	A tu noble hacedor,
Moscoyuqicta	A tu ensueño
Concahuacrac	Olvidarás todavía?
Huañuptiyri	Y muriendo yo
Yuyaycunayta	Mis sentidos
Callpanchanquitacmi,	Comportarás también,
Payllanquitacmi;	Recogeráas del mismo modo
Recsichillahuanquinam	O si me hicieras conocer
Pichum carcan	Quién eras
Achachus cachon:	Sea lo que diz que fuere.
Canquiman happiñuñu	Ojalá fueras un fantasma
Llasacatic manchachic:	O una pesadilla que da miedo
Ricsillayman!	O si conociera!
Yachallayman!	O si supiera!
Allpamanta camaquey,	Tú que me criaste de la tierra
Llutaquey, ricullauay,	Y del barro me formaste, mírame [pues
Pim canqui (huallpac?) (ñallpa)	Quién eres, Criador?
Unu machum cani (1)	Muy viejo ya yo soy.

3

HIMNO DE LA MUERTE DE MANCO CAPAC

Texto enmendado	Traducción
Cusi simirac	Todavía con alegres palabras,
Cusi callurac	Y con alegres promesas,
Punchau cay tuta	Día a esta noche

(1) *Unu* por *Hunu*, el más alto exponente de la numeración peruana.

Texto enmendado	Traducción
Huacyanquitac	También llamarás
Sacicuspa	Y después de haber ayunado
Ttocyanqui (tuyanqui)	Te hartarás
Ichatacpas	Quizá
Cusinchicpi	En nuestras alegrías
Quillponchicpi?	Y aun en nuestros festines?
May mantapas	De dónde pues
Runahuallpac	El Hacedor de los hombres,
Apu ticci capac	Señor dueño del Universo
Uyarisunqui?	Te oirá?
Cayta nisunqui:	Esto te dirá:
Camtacca	Tú pues,
Mayñec mantapas	De qué parte
Hinata viñaypas	Así no más siempre
Cay camayoclla,	Haciendo esto
Jamunqui? (Llamanqui)	Vienes?

4

CAPAC YUPANQUI CONJURA AL MISMO DEMONIO CAÑACGAY YAUIRCA

Texio enmendado	Tradúcción
Hananpachap	Del cielo,
Hurinpachap	De la tierra,
Cochamanta rayacpa	Del que yace en lo profundo de [los mares;
Camaquinpa	De su creador,
Tucuy atipacpa	Del todopoderoso
Sinchi ñahuiyocpa	Del que tiene ojos fuertes,
Manchay ttemyocpa	Del dueño del hervidero espantoso.
Cay cari cachon	Sea este varón
Cay uarmi cachon	O sea este mujer,
Ñispa camacpac	Diciendo que para el Hacedor.
Sutin huarmi,	Mujer se llama,
Camachyqui.	Pues bien yo te invoco
Pim canqui?	Quién eres?
Maycanmi canqui?	Y cuál eres tú?

Texto enmendado	Traducción
Ymactam ñinqui?	Qué dices?
Rimayña.	Habla pues ya.

5

HIMNO DE YNGARUGA AL HACEDOR

Texto enmendado	Traducción
Hamuyrac.	Ven, pues,
Hananchicca.	Grande como el Cielo,
Urinchicca, Apo.	Como la Tierra, Señor.
Hinantinri.	También de todo
Llútac	Creador
Ticci Kjapac	Noble Principio
Runahuallpacllay	Creador de los hombres mío;
Chunc muchhaycuscayqui	Diez veces yo te adoro
Allco	Desfallecidos
Ñauiyhuan	Con mis ojos
Chipicnispa	Pestaneando.
Ullpuycuscayqui	Te estoy rebuscando
Ricullahuay	Mírame, pues,
Mayucuna	Como a los ríos,
Pacchacunari	Sí, como a las fuentes,
Piscucunari	Y los pájaros
Callapallaca	Boqueando de sed.
Tichihuay	Confórtame
Hinantarac	También
Capari (1)	Aclama
Usihuay	Ayúdame
Llapan	Con toda
Concayquiquihuanrac	Mi voz misma,
Munallayquihuanpas	Y con tu querer.
Yuyacuspalla	Pensando en ello.
Cochocollasun	Nos alegraremos,
Cusiculasun	Y regocijaremos
Ancha hinalla	Mucho, y así
Tacca	no más
Ñispa ñicusun.	Diciendo diremos.

6

MUERE YABARVACAC Y HEREDA EL REINO VIRACOCHAMPAYNCA YUPANGUI

Texto enmendado	Traducción
Cam Cuzcocapaca,	Tú eres rey del Cuzco,
Ñuca collacapaca,	Yo soy rey de Collas
Upiasun,	Beberemos
Micusun	Comeremos,
Rimasun,	Hablaremos,
Amapi rima (chun)	Que nadie hable ya.
Ñuca collque tiyacani	Yo soy rico en plata,
Chuqui tiyac cani (2)	Yo soy rico en oro
Mucha	De Viracocha el Hacedor
Ñucac inti muchac, etc.	Yo soy adorador,
Viracocha Pachayachic	Yo del sol adorador, etc.

7

HIMNO

Texto enmendado	Traducción
Llollavatica,	Mentiroso Wati,
Haoccha aucasopay,	Cruel enemigo diablo,
Chiquiymanta,	De mi desgracia
Pallcoymanta,	De mi engaño,
Chirmayñaymantam	De mi quebranto,
Camcam Cuzcocapacpaaocancu-[nacta.	A vosotros del rey del Cuzco [enemigos
Mucharcayque	He adorado
Callpaysayhuan,	Con todo mi querer,
Callparicuyhuan,	Con todo mi poder,
Aspacayñiyhuan,	Con sacrificios incruentos
Runa arpayñiyhuan,	Con sacrificios humanos.
Camcam hillusuacunacta	A vosotros golosos ladrones,

(2) Tal vez *chuqui* en tribus o naciones aliadas; porque el *chuqui* o *toqui* también era el bastón o clava de mando. (Nota del original.)

Texto enmendado	Traducción
Ichapas camcanacoycunactaca.	Quizá conejos asados os he ofre- [cido,
Runahuallpaquiypa	De mis soldados,
Haocha auca	Crueles enemigos,
Ñacatamuscampas,	Y maldecidos de paso.
Chicallata chinallatac	Así no más la última chinita
Mitaysanay	También como mis descendientes,
Villcaycunapas	Y mis nietos.
Camcuna Guaca	A vosotros, Guacas,
Rimachon,	Llamo;
Camcamcunactam ari,	Pues que a vosotros
Tonapa Tarapaca.	Tonapa el Tarapaca,
Viracochan Pachayachip,	De Viracocha el Hacedor
Yanan	Siervo
Ñuscaca	Indignado
Chicrisuscanqui.	Os lanza a mala suerte.

IV

TRES HIMNOS DE SALCAMAYHUA SELECCIONADOS DE ENTRE LOS TEXTOS DE MOSSI VERTIDOS AL INGLES POR MARKHAM Y AL ESPAÑOL POR BELTROY (*)

TEXTO Nº 1

TRADUCCION MARKHAM	TRADUCCION BELTROY
O Uira-Cocha! Lord of the Universe	¡Oh, Uira-cocha! Señor del Universo,
Whether thou art male,	Ya seas varón,
Whether thou art female,	Ya seas hembra,
Lord of reproduction,	Señor de la reproducción,
Watsoever thou mayest be,	Ya seas lo que fueres,
O Lord of divination,	Oh, Señor de la adivinación,
Where art thou?	¿En donde estas?
Thou mayest be above,.	Ya estés encima,
Thou mayest be belov,	Ya estés debajo,
Or perhaps arround	O acaso en derredor
Thy splendid throne and sceptre.	De tu esplendido trono y cetro.
Oh hear me!	¡Oh, escúchame!
From the sky above,	En el alto cielo
In which thou mayest be,	En donde tal vez moras,
From the sea beneath,	En el hondo mar

(*) *The Incas of Peru* (Londres, 1911), por Markham (cap. VIII) y su traducción, *Los Incas del Perú* (Lima, 1920), por el doctor Manuel Beltroy. Para la concepción religiosa expresada en estos himnos, véase mis *Estudios sobre Ollantay*, suplemento dominical de La Nación (mayo de 1937), tres números (R. R.).

TRADUCCION MARKHAM	TRADUCCION BELTROY
In which thou mayest be,	Donde tal vez residas,
Creator of the world,	Creador del mundo,
Maker of the all men;	Hacedor del género humano,
Lord of the Lords,	Señor de Señores,
My eyes fail me	Mis ojos son débiles
For longing to see thee;	Para mi ansia de verte,
For the sale desire to know thee.	Pare el solo deseo de conocerte.
Might I behold thee,	¡Fuérame dado verte,
Might I know thee,	Fuérame dado conocerte,
Might I considerer thee,	Fuérame dado concidērarte,
Might I understand thee,	Fuérame dado comprenderte.
Oh, look down upon me,	Oh, dígnate mirarme,
For thou knowert me.	Pues tú me conoces!
The sun — the moon —	El sol y la luna,
The day — the night —	El día y la noche,
Spring — winter,	La primavera y el invierno
Are not ordained in vain	No en vano ordenaste.
By thee? O Uira-cocha!	¡Oh, Uira-cocha!
They all travel	Todos ellos recorren
To the assigned place;	El camino que le señalaste;
They all arrive	Todos ellos llegan
At their destined ends,	A la meta que les destinaste,
Whithersoever thou pleasest.	Adondequiera que quisiste.
Thy royal sceptre	Tu cetro real
Thoe holdest.	Portas.
Oh, hear me!	¡Oh, escúchame!
Oh, choose me!	¡Oh, elígeme!
Let it not be	No permitas
That I should tire	Que me fatigue,
That I should die.	Que muera.

TEXTO Nº 2

TRADUCCIÓN MARKHAM	TRADUCCIÓN BELTROY
O creator of men,	!Oh, creador de los hombres,
Thy servant speaks	Tu siervo te habla,
Then look upon him,	Dígnate mirarlo,
Oh, have remembrance of him,	Oh, acuérdate de él,
The King de Cuzco.	Del Rey del Cuzco.

TRADUCCION MARKHAM

I revere you, too, Tarapaca,

O Tonapa, look down,
Do not forget me.
O thou noble Creator
O thou of my dreams.
Dost thou already forget,
And I on the point of death?
Wilt thou ignore my prayer,
Or wilt thou make known
Who thou art?
Thou mayest he that I thought,
Yet perchance thou art a phantom,
A thing that causes fear.
Oh, if I might know!
Oh, if it could be revealed!
Thou who made me out of earth,
And of clay formed me,
Oh, look upon me!
Who art thou, O Creator,
Now I am very old.

TRADUCCION BELTROY

A vosotros también os reverencio, Tarapaca.

Oh, Tonapa, mírame,
No me olvides.
Oh tú, noble Creador,
Oh tú, objeto de mis ensueños.
¿Será posible que me olvides
En el trance de la muerte?
Querrás desdeñar mi plegaria
O consentirás en darme a conocer
Quien eres?
Bien puedes ser lo que imagino,
Tal vez eres un fantasma,
Un ente que inspira terror.
¡Oh, si me fuera dado conocerte!
¡Oh, si quisieras revelárteme!
Tú que me sacaste de la tierra
Y me hiciste de barro,
¡Oh, mírame!
¿Quien eres, oh Creador?
Mira que estoy muy viejo.

TEXTO Nº 3

TRADUCCIÓN MARKHAM

Oh, come then
Great as the heavens,
Lord of all the earth,
Great First Cause,
Creator of men.
Ten times I adore thee,
Ever with my eyes
Turned to the ground,
Hidden by the eyelashes,
Thee am I seeking.
Oh, look on me!
Like as for the rivers,
Like as for the fountains,
When gasping with thirst,

TRADUCCIÓN BELTROY

!Oh, ven, pues,
Grande como los cielos,
Amo de la tierra,
Gran Causa primera,
Creador de los hombres!
Diez veces te adoro,
Con los ojos siempre
Vueltos a la tierra
Y ocultos por las pestañas,
Te busco ahora.
¡Oh, dignate mirarme!
Como a los ríos,
Como a las fuentes
Cuando jadeo de sed,

TRADUCCIÓN MARKHAM

I seek for thee.
Encourage me,
Help me!
With all my voice
I call on thee,
Thinking of thee,
We will rejoice
And be glad.
This will we say
And no more.

TRADUCCIÓN BELTROY

Te busco.
Alientame,
¡Ayúdame!
Con toda la fuerza de mi voz
Te llamo;
Pensando en tí
Nos alegraremos
Y regocijaremos.
Esto diremos
Y nada más.

TERCERA SERIE DE HIMNOS QUICHUAS

PLEGARIAS DEL NOROESTE ARGENTINO

Como lo digo en el artículo que precede a esta Colección de Textos Quichuas, he considerado oportuno agregar a las plegarias anteriores otras en el mismo idioma, recogidas de la tradición oral en el noroeste argentino.

Estas invocaciones religiosas del culto precolonial fueron oídas a fines del pasado siglo en nuestros valles andinos, por Juan B. Ambrosetti, Samuel Lafone Quevedo y Adán Quiroga que las repiten en varias de sus obras; pero es lástima que las versiones por ellos escogidas sean muy deficientes. No sé si debe imputarse ello a descuidos de la transcripción o a corrupción originada en la fuente oral de que provienen.

Los textos de esta serie argentina proceden de Catamarca, Tucumán y Salta, regiones montañesas en las que el quichua es hoy lengua extinguida. Nótese que Santiago del Estero, en donde el quichua ha tenido perduración más extensa y vigorosa, no contribuye en su folklore con oraciones análogas. Quizá la subsistencia de tales especies en la montaña se deba a la fuerza de un culto indígena local, todavía hoy persistente.

En cuanto al idioma, obsérvese que el vocabulario quichua de estas plegarias argentinas, hállase contaminado de voces castellanas. Con frecuencia aparecen palabras castellanas declinadas de acuerdo con la morfología quichua. Tales corrupciones son típicas del quichua hablado actualmente en Santiago del Estero

y aún en regiones del antiguo Perú, sin excluir la región cuzqueña.

Como ejemplo de todo ello, transcribo a continuación la plegaria que el arqueólogo argentino doctor Juan B. Ambrosetti, en sus *Notas de Arqueología Calchaquí* (pág. 133), publicó el año 1899 y que yo comenté en mi *Historia de la Literatura argentina,* al estudiar nuestro folklore:

Pacha mama llajtaio
Upiai aculli suma
Vivacucho
Pacha mama Santa Tierra
Kusiya! Kusiya!
Adyita purichungo
Amatasi kugangucho bueyes
Alli siembra tascacho
Amata mata suceda angacho
Adyita pococho
Amatas casacho
Kusiya! Kusiya!

La traducción, un tanto libre, dada por el mismo Ambrosetti, es como sigue:

«Pachamama de este lugar — bebe y acullica — Para que hagas crecer la cosecha. — Pachamama, madre de la Santa Tierra — Séme propicia! Séme propicia! — Haz que no se me cansen los bueyes, — Haz que la siembra sea buena, — Haz que no suceda nada malo, — Haz que madure bien la cosecha,— Haz que no sobrevengan heladas. — Séme propicia! Séme propicia!».

Según lo señalé en mi *Historia* antes citada (*Los gauchucos*, cap. V), dicho texto intercala las voces «suceda» y «siembra»; «Santa Tierra», innecesaria al sentido, porque está ya dicho en «Pachamama»; y esos «bueyes», de introducción colonial, no indispensables a la plegaria porque pide en otro verso que no suceda nada malo en la siembra. A pesar de estas hibridaciones, trátase de un culto precolonial, y el proceso religioso ha

de ser estudiado sin confundirlo con el proceso filológico, porque son dos fenómenos históricos diferentes.

En nuestro folklore andino consérvanse fórmulas oraculares de evidente origen indio y, aunque se ofrecen en castellano, corresponden a ritos autóctonos que aún se practican. Como la Pachamama es la madre de los valles y de todos los animales que en ellos se crían, un pastor montañés, después de brindarle chicha o coca a la diosa, dice este conjuro:

Pacha Mama, Santa Tierra,
Velay, que yo ti pagao;
Háganos parte, señora,
De su hacienda y su ganao.

Junto con esos cuatro versos y formando un solo texto con ellos, han sido recogidos los siguientes, que son, acaso, una plegaria aparte, pronunciada por el cazador de vicuñas:

Pacha Mama, Santa Tierra
Aquí es la Kachacuna;
No voliando cuatro,
Siquiera una.

La palabra *kachacuna* empleada en este conjuro, bien pudiera ser la *Chachacuna* que aparece en el texto de Salcamayhua editado por Jiménez de la Espada (pág. 268) junto al himno nº 7 de nuestra edición, con el significado de evocación mágica por medio de palabras.

Si el culto precolonial ha podido así perdurar dentro de formas castellanas totales, no sorprende que los textos quichuas nos lleguen contaminados de voces castellanas. Recuérdese que estas plegarias fueron recogidas en boca de gentes indígenas o mestizas ha siglos acristianadas o asimiladas a la mentalidad española por la colonización. Dos religiones y dos idiomas han permanecido en contacto dentro de esa comarca y tal coexistencia se refleja en las plegarias de esta colección.

Al rito de la libación de aloja o chicha, que se ofrenda a

la Madre Tierra, corresponden ciertos brevísimos conjuros, como este en quichua:

Pachamama Llajtaio
Upiai uañusnaipa!

Lo que es como decir en romance: «Madre Santa de este lugar: bebe, que muero». Invocaciones de tal especie podrían ser fragmentos de plegarias más largas. En un texto que se verá después, se pide sangre a la Tierra después de la invocación a la diosa.

Estas plegarias andinas se dirigen reiteradamente a la Pachamama, divinidad telúrica, y sólo por excepción a Huayrapuca, dios del viento en los cerros. No sé qué arqueólogos o folkloristas argentinos hayan encontrado textos análogos dirigidos al Sol ni a otros númenes siderales del panteón incaico. Quizá el culto de la Tierra en nuestra montaña fué la primera religión local, y por eso ha perdurado, a pesar del rito solar y del rito cristiano, que se introdujeron posteriormente.

Llama la atención que se repita la frase «Santa Tierra» después de nombrar a Pachamama, repetición en cierto modo pleonástica; pero es más notable en uno de los textos la mención de María que pudiera ser un toponímico local, aunque también parece reminiscencia cristiana asimilada al tema indígena de la plegaria, como si la Tierra Madre y la Vírgen Madre hubiéranse refundido en una sola idea.

A continuación se leerá el texto de cada plegaria tal como nos la da su colector; luego una enmienda del mismo y su versión al castellano, ya que esta ha faltado en la edición originaria o ha sido, cuando la hubo, demasiada libre, ateniéndose el traductor primitivo al pensamiento general de la frase más que al sentido particular de cada palabra.

La enmienda de los textos y su versión literal ha sido realizada por el profesor J. A. Rozas, que por cierto ha debido chocar con algunas dudas o dificultades evidentes. Por ejemplo, la fórmula «Kusilla, Kusilla», tan usada en estas plegarias,

suele traducirse por «Seme propicia», pero él la traduce por «siempre grata», aunque reconoce que es fórmula quichua de salutación o congratulación, cuyo sentido amplio podría caber dentro de la frase tradicionalmente adoptada. Otro caso análogo es el de la acción de mascar coca, que ha dado el verbo «acullicar», de uso corriente ya y que debe ser incorporado al castellano. Finalmente, la voz *llactaio*, que el Profesor Rozas escribe *Llak'tayok'* y traduce por «dueña del pueblo», ha de ser la misma que Lafone Quevedo interpreta por *genius loci* (alma del lugar, numen del pago) y asimila a *Llastay*, una deidad telúrica.

Algunas frases o palabras han resultado ininteligibles para todos los traductores, o por excesiva corrupción verbal o por tratarse de fórmulas herméticas; así por ejemplo:

Uñapa, uñapa, cuasi pasa;
Uñapa, uñapa, asilo topanse, asilo guatanse;
Huipe! Huipe!
Cot! Cot! Cot!

Las dos primeras líneas de ese ejemplo, aunque parece que contienen palabras castellanas, son muy confusas, y las dos que siguen son enigmáticas; a tal extremo que ese fragmento no ha podido ser descifrado por arqueólogos ni por quichuistas.

Con estas advertencias, el lector podrá ver a continuación ocho plegarias a Pachamama y dos a Huayrapuca, todas ellas en su forma original, en su texto enmendado, y en su traducción. Todos los textos han sido tomados del *Folklore Calchaquí* de Adan Quiroga, libro prologado por mí y editado en 1929. Quiroga, a veces, toma de Ambrosetti o de Lafone Quevedo los textos, según las fuentes que él indica; pero las páginas que yo cito en mi edición se refieren al libro de Quiroga, porque así concentro las referencias en una sola fuente y porque en ese libro hallará el lector explicados los mitos, lugares, gentes y costumbres de que esas plegarias proceden. Así adquieren ellas todo su sentido de intención y de ambiente.

R. R.

I

PLEGARIAS A LA PACHAMAMA (*)

TEXTO Nº 1 (pág. 270)

Pacha Mama-Santa tierra
Kusiya, kusiya.
Vicuñata cuay.
Amá-mi-cha-uáicho
Fortunata cuay
Amaón-cori-uáicho
Kusiya, kusiya.

ENMIENDA

Pacha mama, santa tierra,
kusilla, kusilla,
wikkuñata k'oay,
ama michchawaychu;
fortunata k'oay;
ama onk'ochiwaychu,
kusilla, kusilla.

TRADUCCION

Madre Tierra, santa tierra,
siempre grata, siempre grata

(*) Las indicaciones de página se refieren, como antes se advirtió, al *Folklore Calchaquí*, libro de Adán Quiroga, editado por nuestra Universidad. Buenos Aires, 1929. La enmienda y la traducción han sido hechas por el Profesor J. A. Rozas, en todos los ejemplares que siguen. En los casos de duda sobre el vocabulario ha puesto un interrogante (R. R.).

dame vicuña,
no me mezquines;
dame fortuna;
no me hagas enfermar,
siempre grata, siempre grata

TEXTO Nº 2 (pág. 135)

Pacha mama Santa Tierra
Kusiya, kusiya
Amata inkitapuáicho Haciendai
noka cocata, aguardientita convidascaisque
cabras nitas nischupuai
kaima rodonman
kusiya, kusiya.

ENMIENDA

Pacha mama, santa tierra,
kusilla, kusilla . . .
amatak'inquietapnaychu
haciendayta;
ñok'a kukata, aguardienteta
convidask'ayki.
C'abrasmiyta wijchechumpuay
kayman, rodeanman,
kusilla, kusilla.

TRADUCCION

Madre Tierra, santa tierra,
siempre grata, siempre grata . . .
y no me la inquietes
a mi hacienda;
yo te convidaré
coca y aguardiente.
Mis cabras échamelas
aquí, a su rodeo,
siempre grata, siempre grata.

TEXTO Nº 3 (pág. 135)

Pachamama Santa Tierra
Kusiya, kusiya

Tucui orko manda amucho
Riqueza ñoka tropai
Convedaskaigue aguardientita
Kokata, mirachunta haciendai
Pachamama kusiya kusiya.

ENMIENDA

Pachamama, santa tierra,
¡kusilla, kusilla!
¿Tukuy ork'omanta manachn
riqueza ñok'ak' tropay?
Conwidask'ayki aguardienteta,
Kukata; mirachuntak' hacienday.
Pacha mama, kusilla, kusilla!

TRADUCCION

Madre Tierra, santa tierra,
¡siempre grata, siempre grata!
¿No es mi tropa riqueza
de todo el cerro?
Te convidaré aguardiente,
coca ¡y que se acreciente mi hacienda,
Madre Tierra, siempre grata, siempre grata!

TEXTO Nº 4 (pág. 134)

Pachamama Dios llanan tiacusaj
Pushkanaipa millimata
Allichapuanki ukjaita uarkuta
Nokapa pushkanaiba asuipaj
Jesús María mamapacha
Amataj pushikanira
Pillau anjacho

ENMIENDA

Pacha mama, Dios llawan tiakusak'
Puskänaypak' millmata

allichapnanki, utk'hayta warakkata
ñok'apak' puskänaypak', ussuypak',
Jesús María mamachapak';
amatak' puskäsk'ayri
phichukunä'achu (1).

TRADUCCION

Madre Tierra, solo con Dios viviré...
La lana para que yo hile
me la arreglarás, para que yo hile
pronto la honda para mí, para mi uso
Para la madrecita (la Vírgen) de Jesús
María; pero que lo que yo hilare
no se deshebre (o se arranque).

TEXTO Nº 5 (pág. 133)

Pacha Mama llajtaio, aculli
Munaiskani purinaipa
Kay orko pi.

ENMIENDA

Pacha mama, llak'tayok',
akulliytan munaskäni, (2)
purinaypak', kay ork'opi.

TRADUCCION

Madre Tierra, dueña de pueblo,
estoy deseando mascar coca,
para caminar en este cerro.

TEXTO Nº 6 (pág. 130)

Imata inapa suceda angacho;
Adyita pococho,

(1) Evidentemente esta composición está trunca y da distintos pensamientos entremezclados (J. A. R.).

(2) La palabra *akulliy* es intraducible, pero es un verbo que particularmente expresa la acción de llevar la coca a la boca y masticarla (J. A. R.).

Amataj casacho:
Kusiya, kusiya (1).

ENMIENDA

Imata hinapas
sucedenan kachun,
allinta pok'ochun,
amatak' k'asachun.
¡Kusilla, kusilla!

TRADUCCION

Como a cualquiera cosa
tenga que suceder,
que madure bien
y que no hiele.
¡Siempre grata, siempre grata!

TEXTO Nº 7 (pág. 133)

Pachamama llajtaio
Vicuñas-kikita cuay
Munaiskani
Mi-cunapa
Pachamama kusiya kusiya
Vicuñata cuay
Ama mi chanicho
Fortunata cuay
Amáo cori uaicho
Kusiya Kusiya

ENMIENDA

Pacha mama, llak'tayok'
wikkuñasnikita k'oay,
munaskäni mikhunapak'.
Pacha mama kusilla, kusilla,
wikkuñata k'oay,
ama michchawaychu;

(1) Aquí falta la invocación a la diosa, con que empiezan todas las plegarias (J. A. R.).

fortunata k'oay
ama onk'ochiwaychu,
kusilla, kusilla.

TRADUCCION

Madre Tierra, dueña de pueblo
dame tus vicuñas,
estoy deseando para comida.
Madre Tierra, siempre grata, siempre grata
dame vicuña,
no me mezquines;
dame fortuna;
no me hagas enfermar,
siempre grata, siempre grata.

TEXTO Nº 8 (pág. 134)

Pachamama llajtaio
Yaguar inkitacuai
Ama tu kucha puaicho
Pachamama Santa Tierra
Yaguar te convidasaigue
Haciendai amatuku congacho
(ó amatu mermancho).

ENMIENDA

Pacha mama, llak'tayok'
yawarnikita k'oay,
ama tukuchipuaychu.
Pacha mama, santa tierra,
yawarta convidask'ayki.
Hacienday ama tukukuchunchu
(amatak' mermachunchu).

TRADUCCION

Madre Tierra, dueña de pueblo,
dame tu sangre,
no me la hagas acabar.
Madre Tierra, santa tierra,
Que no se acabe mi hacienda
(que no merme).

II

PLEGARIAS A HUAYRAPUCA

TEXTO Nº 1 (pág. 10)

Huirapuca Corriti;
Runaca cusiqui, cusiqui purinqui;
Caballumpi armachis, armachis purinqui;
Arquitutas silvas, silvas purinqui;
Huilla, talca, saltas, saltas purinqui;
Uñapa, uñapa, cuasi pasa;
Uñapa, uñapa, asilo topanse, asilo guatanse;
Huipe! Huipe!
Cot! Cot! Cot!

ENMIENDA

Puka wayra corrinti,
runata kuskä kuskä purichinki,
caballumpi urmachin, urmachin purichinki;
urpituta silvan, silvan purichinki;
millay salk'a, saltan, saltan purinki...
(?) ....

TRADUCCION

Viento rojo, corriente,
en parejas haces andar al hombre;
en su caballo tambaleando le haces andar;
a la palomita le haces ir silvando, silvando;
salvaje feo, saltando, saltando caminas...

TEXTO Nº 2 (pág. 20)

Nuncancholo
Piscocamani
Saucepatamp
Iguaicami
Tumpa vaira
Basta vaqui
Brasos mique
Purmai carpi.

ENMIENDA

Wankachalo (?)
pisk'okunari
sauce patampi
hiwaykanmi (?)
Kumpak' wayra,
wakha maki,
brazosnikin
pirway karpi (?)

TRADUCCION

Y los pájaros
wankachalos,
sobre su sauce
se angustian.
Viento derribador,
manos de soga,
tus brazos son
carpidores de labranza.

CONCLUSION

Esta colección abre dos horizontes: el uno, sobre el problema de los contactos del Cuzco incaico con el Tucumán argentino; el otro, sobre lo que fué en realidad la concepción religiosa de los pueblos autóctonos, que divinizaron la montaña y el cielo, pero que también alcanzaron una concepción más pura de la divinidad.

No es cuestión dudosa para los americanistas modernos, si el Imperio incaico extendió su influencia hasta el noroeste argentino, conocido con el nombre del Tucumán. Las noticias concretas del Inca Garcilaso han sido corroboradas por otros cronistas posteriormente descubiertos. La expansión hacia el Sud, comprendió las dos vertientes de los Andes. Por el lado de Chile se establecieron gobiernos del Imperio y hubo cambios de embajadas entre Arauco y el Cuzco, y hasta matrimonios dinásticos entre caciques chilenos y princesas peruanas. Algo semejante ocurrió por el lado argentino, en regiones que hoy abarcan nuestras provincias de Salta, Jujuy, Tucumán, Catamarca, Santiago, La Rioja y quizá Cuyo. Restos de esa expansión son el quichua santiagueño, que también se habló en otras comarcas del noroeste, y la toponimia quichua así como otros testimonios arqueológicos o folklóricos, entre estos la tercera serie de plegarias incluídas en la presente colección.

Ya en 1892, Lafone en *El culto de Tonapa*, trabajo escrito en Pilciao (Catamarca), hallaba ecos de los viejos himnos en el folklore de esos valles: «Nuestros estancieros en la región Andina—dice—veneran aún a la Pacha-Mama y a Llastay a quienes ofrecen las primicias de todo y no hay tierra, parición ni

carneada en que no tenga parte el *genius loci* o Numen del Lugar. En los Llanos y Valles es el Llastay quien preside en todo: «Dueño de la Caza y «Amigo» del Cazador que lo propicia con coca o maíz.» Habla también de la fiesta del Chiqui o númen de la desgracia a quien se rendía culto en pueblos de Catamarca y La Rioja, con un sacerdote llamado Umaniyoc que convocaba a la gente al son de su flauta, para una ceremonia de libaciones, bailes y cantos.

Las plegarias quichuas a la Pachamama, oídas a labriegos y pastores argentinos de origen indio, que nuestros arqueólogos recogieron en la Argentina, pertenecen a la misma especie de las que Molina y Salcamayhua recogieron en el Perú, apenas iniciada la colonización española. Los comentarios que Don Samuel Lafone Quevedo publicó sobre estas plegarias confirman la vinculación que yo establezco a través de ellas entre lo incaico y lo argentino dentro del vasto complejo histórico de los Andes. No es posible señalar los itinerarios, las cronologías ni las cruzas de formas o influencias, pero el fenómeno histórico queda plenamente iluminado por los *Himnos quichuas,* como ya ocurrió con otras coincidencias de la arqueología, la mitología y el folklore, entre ambas regiones contiguas. Salcamayhua en su *Relación*, al hablar del Himno de las Huacas, menciona a Tucma (Tucumán) entre otras regiones del Imperio, cuyas huacas se congregaban en el panteón imperial del Cuzco, y Garcilaso ha referido cómo se incorporó el Tucumán al Imperio andino. Entre los himnos incaicos, de nuestra colección, el número 9 de Molina (edición limeña), invoca también a Pachamama, nada menos que en favor del Inca, hijo del Sol.

Estudiado el pensamiento religioso de los himnos, se descubren varios órdenes teogónicos: 1° el de Pachacamac, dios Supremo, cuyo conocimiento sólo fué alcanzado por los Incas y la teocracia sacerdotal en una privilegiada iniciación; 2°, el del Sol, Inti, y las divinidades siderales, cuyo orden astronómico regía la vida económica y política del Imperio; 3°, el de los dioses telúricos, principalmente Pachamama (la Tierra madre) que ha

debido constituir, con otras formas fetichistas y mágicas, el estrato mitológico más extenso y arcaico entre los pueblos andinos. El helenista G. Colin, en su libro *Le culte d'Apollon Pythien a Athènes,* estudio sobre textos epigráficos, ha comprobado que el culto del Sol fué posterior al de la Tierra. La mente primitiva ha debido sentir en sus orígenes la divinidad de la Tierra, madre visible de las formas vivas y de los alimentos; sólo más tarde pudo enlazar este misterio con el del cielo, y aún superar al Sol en la intuición de una causa universal. Como en Grecia, el culto de la Tierra habría sido en los Andes históricamente anterior al del Sol y al de un dios supremo. Quizá por ser el más antiguo, el culto de Pachamama ha durado hasta hoy.

El mayor interés de los arcaicos himnos aquí reunidos no es tanto el del idioma o del arte, con ser éstos importantes de suyo, sino el del sentimiento religioso que esas plegarias expresan. Acentos de tribulación ante la necesidad y el misterio, resuenan en sus palabras milenarias. Su concepción del mundo y de la vida recuerda al de otras oraciones análogas, de pueblos clásicos y orientales. Reaparece aquí la visión mística que identifica al Dios Supremo con la Luz, y que pide su auxilio en la incertidumbres del hambre, de la enfermedad, de la guerra, del poderío o de la muerte, envueltos en su contraste de sombras. Se implora o agradece la abundancia de las cosechas, la salud de los hijos, la gloria del Imperio, y se celebra la belleza del Universo en la lumbre del Sol y en la fecundidad de la Tierra, también divinos, pero apenas formas menores del gran misterio. La palabra ecuménica supera así las idolatrías, en un culto esotérico más extenso y más puro. Y como en todas las civilizaciones, en ésta de la América precolonial la expresión religiosa ha debido asociar el lenguaje hablado a los otros lenguajes de la música en el canto y del gesto en la danza, fundidos los tres en el ritmo del coro.

R. R.

EL COSTUMBRISMO EN EL TEATRO
DE JULIO SÁNCHEZ GARDEL

POR

ISMAEL MOYA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
INSTITUTO DE LITERATURA ARGENTINA
Director: RICARDO ROJAS

EL COSTUMBRISMO EN EL TEATRO DE JULIO SÁNCHEZ GARDEL

POR

ISMAEL MOYA

SECCIÓN CRÍTICA

Tomo I, Nº 12

BUENOS AIRES
IMPRENTA DE LA UNIVERSIDAD
1938

EL COSTUMBRISMO EN EL TEATRO
DE JULIO SANCHEZ GARDEL

EL HOMBRE Y LA EPOCA

Julio Sánchez Gardel nació en la ciudad de Catamarca el 15 de diciembre de 1879. Fueron sus padres don Luis Sánchez y doña Josefa Gardel.

Cumplidos sus estudios secundarios, trasladóse a Buenos Aires ganoso de conquistar un diploma de abogado; mas, el poeta que Sánchez Gardel alentaba en su alma, prevaleció por encima de las seducciones de una fácil consagración universitaria. Apenas si llegó hasta tercer año.

Procuróse un puesto en el Correo, y subviniendo su pobreza con el sueldo menguado que percibía, comenzó a vivir la bohemia del arte, frecuentando los cenáculos y las redacciones donde ejercían una suerte de magisterio orientador, algunas figuras próceres de la literatura. El ambiente de *La Argentina* le acogió cordial; hallábase este diario en la plenitud de su prestigio, y los hombres que lo animaban con sus artículos de enseñanza y de polémica, constituían una verdadera aristocracia espiritual, cuya acción en la política, en el arte y en la sociedad, eran permanente lección para los jóvenes que, como el soñador catamarqueño, colocáronse a su sombra.

Cuando Sánchez Gardel aparece en Buenos Aires, ya su comprovinciano Ezequiel Soria ha triunfado plenamente como zar-

zuelista criollo, junto con Trejo, Spuch, Ocampo, Argerich y López de Gomara; y como dramaturgo, en obras como *Cristián, En el fuego* y *Política casera.* El público ha consagrado por segunda vez al viejo Coronado; ha prodigado su admiración a Granada que llega desde el siglo anterior con la firme reputación de *Atahualpa* y se impone con *Al campo* y *La Gaviota;* al autor de *Calandria,* el ágil don Martiniano Leguizamón; a David Peña, entregado al teatro histórico con suerte varia, pero con innegable cultura y amor; a Enrique García Velloso, afortunado en *El chiripá rojo, Alborada, Jesús Nazareno*; al filósofo Don Emilio de Onrubia, una de cuyas obras, *Lo que sobra y lo que falta,* agitó el ambiente político como un viento de renovación y de verdad; Roberto Payró, doctrinario y vigoroso se inicia con paso firme estrenando *Canción trágica* y *Sobre las ruinas*, de cuyos defectos y bondades ocupóse la prensa de la época; Sánchez comienza su época de oro con *M'hijo el dotor;* surge, en fin, vencedor Gregorio de Lafèrrere, con *Jetattore*, comedia típica de costumbres porteñas, que abrió sendas y bastó para consagrar a su autor.

El primer lustro del siglo reservaba, pues, acontecimientos que iban a señalar fecha ilustre en la historia del teatro argentino. José y Gerónimo Podestá, juntos, y separados luego, bajo la tutela técnica de Soria, abren las puertas de la escena a los nuevos. El Apolo, primero y luego el Comedia polarizan las corrientes dramáticas argentinas. De ellos surgirán actores criollos, algunos para alcanzar las más grandes satisfacciones de la consagración. El pueblo y la crítica darán ejecutoria a los autores que han endilgado su inspiración por los itinerarios del costumbrismo contemplándolo en sus aspectos más humanos. Frente a los extranjerizantes que sonríen cuando se les menciona la poesía, la música o el teatro vernáculos, levantan su obra, buena o deficiente en su forma, pero en todo caso, de profunda significación argentina, hombres jóvenes, talentosos, que han pasado por los claustros universitarios, o que han logrado amplia cultura general con copiosas lecturas, reiteradas andanzas por el mundo, y sagaces

observaciones de ambiente. Desde los escenarios van a hacer sana pedagogía popular, mostrándonos el retrato de nuestra idiosincracia, combatiendo nuestros vicios colectivos, condensando nuestros ideales sociales. Los unos buscan el tema de tierra adentro, cayendo a veces en exageraciones que dañaron las obras en su seriedad estética; los otros sondean la vida de la gran urbe cosmopolita, con sus tragedias, sus goces, sus histerias, sus barriadas, en originales visiones caleidoscópicas; aquél traduce los conflictos del gaucho; no falta el filósofo que concreta su doctrina en los tres actos de un drama. El uruguayo Florencio Sánchez que llega desde Montevideo, y que de periodista se convierte en eximio autor, nos ofrece el cuadro físico y moral del gaucho de las cuchillas orientales.

La crítica había levantado su tribuna en los diarios. Enrique Frexas, pontificaba en *La Nación*, castigando con el silencio las obras mediocres; Juan Pablo Echagüe, en *El País*. Rodríguez del Busto, en *La Prensa*; Joaquín de Vedia, en *Tribuna*; Alberto Julián Martínez en *El Diario*; Carlos Vega Belgrano y sus amigos, en *El Tiempo*; Manuel María Oliver, en *Sarmiento*; Miguel Cané, Mariano de Vedia, Roberto Payró, y muchos otros, en las publicaciones de mayor prestigio, hacían conocer su criterio acerca de las novedades del teatro nacional. Darío Nicodemi, que entonces ni sospechaba su porvenir como autor, entregaba a la crítica su prosa y su capacidad de hombre de bastidores. Ricardo Rojas, escribía en *El País*, artículos tan celebrados como el que dedicara al análisis de *M'hijo el dotor* de Florencio Sánchez, al día siguiente de su estreno. Era la de principios de siglo, época de polémica y de guerra. Esa pléyade intelectual, orientó y consagró con generoso aplauso y con fundada lección. Figuras relevantes de nuestra escena, les deben la oportunidad de su triunfo. Laferrère y Sánchez fueron descubiertos por Joaquín de Vedia. Sin embargo, en la valoración de autores como Nemesio Trejo, alguno de aquellos hombres se dejó llevar demasiado por la exigencia literaria olvidando que las obras sobre temas orilleros que concebía este autor signifi-

caban mucho como reflejo de ambiente, como documentación filológica, social y étnica.

Muchos pretendían de Trejo obras de arte consumado, dichas en lenguaje culto, sin comprender que Trejo estaba legando a la historia del medio porteño, los datos valiosos de la idiosincrasia popular en aquel momento de nuestra formación social. Estaban atacando al mejor pintor del arrabal, sin considerar que la historia no se hace únicamente de lo que se considera lo *mejor,* sino de *todo* lo que constituye la manera de vivir de un pueblo, y más el nuestro, aluviónico y protéico. Tomaban la obra nada más que como realización estética. La modificación de los modos orilleros de vivir y de hablar, era obra de la escuela, de la policía, de la evangelización; el teatro es espejo de costumbres; copia y en esa copia va la enseñanza. Y así como el espejo casero pone al ser desposeído de belleza ante la realidad de su desventaja físcai, así la escena ponía al compadrito, ante la realidad de su ridiculez.

Otros la emprendían con los temas gauchescos, como si combatiendo al gaucho fuésemos a matar el gaucho que llevamos adentro! Claro que es atacable el tipo de gaucho de *M'hijo el dotor*, por malo y aún el de *La gringa*, pero esos no son gauchos argentinos, como *Calandria*, el *Sargento Palma* y *Jesús Nazareno*; el carácter de unos y otros difiere, pese a la cercanía que los emparenta. En esto, Bosch, tiene razón.

OBRAS DE LA INICIACION

Epoca heroica del teatro argentino fué aquella de principios de siglo!

En ella le tocó iniciarse a Sánchez Gardel. Alentado por Ezequiel Soria estrenó en el Onrubia su drama en dos actos *Almas grandes* cuya interpretación estuvo a cargo de Gerónimo Podestá y Orfilia Rico. Debía afrontar la comparación inevitable con la obra de los consagrados ya y de los que como Lafèrrere, Payró, Sánchez y Maturana se iniciaban en medio del elogio firmado

por autoridades en la crítica. Sin embargo, pronto salió de este noviciado artístico merced a su cultura, a la orientación de su pensamiento y a su estudio de la escena. *Almas grandes* era una seria promesa, y el comentario periodístico le fué propicio.

Con la comedia *Cara o Cruz* participó en el concurso organizado por el Conservatorio Labarden en 1906. No alcanzó premio alguno, pero la crítica ocupóse de ella con benevolencia. Plantea el conflicto entre dos hermanos (Ricardo y Luis) enamorados de su prima Ana María, los cuales confían al azar la solución de su problema íntimo. En efecto, entregan a la prima sendos collares; ella, inocentemente decidirá, colocándose uno de ellos; si es el de Luis, Ricardo deberá alejarse. Acaece que la niña prefiere el de éste, y cuando Luis, laméntase de su desventura, pues siente por Ana María un gran amor, ésta, escuchando la voz de su corazón evidencia su afecto por él. Tales acciones las ha provocado el abuelo a quien le consta la hondura del cariño que Luis siente por su prima. Ricardo acepta su destino y un abrazo entre los hermanos sella la paz.

Comedia breve y sin resonancias, es ésta; con su materia pudo Sánchez Gardel componer obra de mayor relieve. Es un esquema, bien escrito, con sus toques de emoción. Obras de esta primera época son *En el abismo* y *Ley humana*, dramas en tres y un acto, respectivamente, y el sainete lírico en un acto *La Garza*. Después estrenó otro, *La Vendimia*.

De mayor prestigio artístico fué *Noche de luna*, estrenada por Pablo Podestá, en 1907, época de oro del vigoroso actor. Despunta en ella ese costumbrismo sin complicaciones, manso y tocado de ingenua belleza, que luego asume caracteres superiores en comedias de mayor aliento, depurándose, ahondando la penetración psicológica de los personajes y rubricando con tonos de filosofía aleccionadora el fondo de los argumentos.

Su trama es sencilla como las almas que en ella se agitan. El pueblecito serrano recogido en su eterna monotonía. La madre anciana, el hijo que regresa de Buenos Aires con un diploma universitario; la prima, novia de la adolescencia, que le aguarda.

El amor en el mozo se ha vuelto sólo recuerdo amable; el amor en ella, se ha tornado espina clavada muy hondo. Para acallar la tragedia íntima, la doncella demanda la paz del convento. Pero, esa decisión, mantenida y repetida, en un diálogo que se realiza en el patio romántico de la vieja casa, y a la luz de la luna, despierta el amor que dormita en el alma del mozo. Y como en estas obras es de rigor, todo concluye con bien.

En marzo de 1908, José J. Podestá estrenó en el Apolo *Los ojos del ciego*, pieza en un acto de acción dramática sostenida, en la que su autor demostraba haber logrado una firme experiencia. Cada estreno tenía para Sánchez Gardel, junto con las satisfacciones del aplauso, las enseñanzas que dimanaban de la representación misma, en la que él advertía sus propios defectos, concibiendo también la manera de evitarlos en las obras siguientes. Esta probidad de Sánchez Gardel fué siempre ejemplar.

LA INFLUENCIA LIBERAL EN SÁNCHEZ GARDEL

La propaganda que recrudeció en Buenos Aires a favor de las izquierdas políticas, durante los años que precedieron al centenario de Mayo, conquistó a Sánchez Gardel, en cuyas intimidades espirituales agitóse a veces, el disconformismo que suele definirse en las rebeldías de algunos de sus personajes.

Su bondad auténtica creyó hondamente en las voces que decían interpretar idearios de reivindicación. Y siguió las banderas de la protesta. Condenó a los falsos pastores con palabra airada que era el eco de un alma aferrada al amor de Dios. Anatematizó al político vil y al expoliador, con vehemencia de patriota. No fué un sistemático de la polémica ni un hombre de odios.

Esta peculiar rebeldía surge en *Las Campanas*, comedia dramática en tres actos que el 16 de diciembre de 1908, estrenara en el Comedia la compañía de José J. Podestá. El 27 de junio de 1810, Enrique Borrás, la repuso en el Victoria.

La acción: en una provincia del norte. Don Pedro, una suerte

de Tartufo serrano, ha entrado en posesión de los bienes que otrora fueron del esposo de Doña Concepción. Esta, permanece en la casa con su hija Angelita, por virtud de una interesada anuencia de Don Pedro, a quien se lo ve en el pueblo como a un santo, protector de pobres y paladín de la fe, y tan lo simula que hasta manda levantar sobre una de las habitaciones, el campanario anunciador de las liturgias caseras. José Luis, hijo de la viuda, llega desde Buenos Aires, con los nervios quebrantados a causa, según parece, del excesivo trabajo intelectual, pues está cursando estudios de derecho. José Luis trae su pensamiento y su voluntad predispuestos contra el medio donde va a residir; discute las ideas religiosas; no asiste a las ceremonias de la iglesia y choca de inmediato con su aparente protector don Pedro en cuyas manos está la situación económica, social y política de todo Miraflores. Y es José Luis quien descubre que el devoto amparador de pobres, convive con Angelita. Entonces hace vibrar las campanas que esta vez no llaman al rosario, sino a desenmascarar al traidor del pueblo, al falso apóstol. Claro está que en el curso de la acción no faltan ni el cura bien comido, ni el comisario analfabeto que deja las funciones de su cargo para levantar suscripciones con que edificar la torre del templo; ni la vecina currutaca y chismosa.

El fondo de la comedia es verosímil. No hacía falta ir a tierra adentro para encontrar el falso pastor. La policía ha perseguido a muchos aquí. Pero los detalles acusan artificio, falsedad escénica. En efecto, ¿por qué José Luis se vuelve histérico en Buenos Aires? — pregunta Bosch. ¿Por qué las campanas están en su casa y no en el templo? — preguntan otros.

Pero algo más convencional aún: ¿Cómo José Luis, tan digno, tan apegado a ideas de redención y de justicia, acepta el techo y el pan del hombre que es su adversario a quien combate por considerarlo mísero y falso? ¿Cómo sospechando de su hermana y de Don Pedro, no acciona con la urgencia que la dignidad aconseja, y espera, en cambio, la oportunidad? ¡Cosas del teatro! Esta obra declamatoria y polémica, ha sido el tributo de

Sánchez Gardel a la predicación política de la época, en que hubo lucha y sangre en las calles de Buenos Aires; tributo a determinadas formas ideológicas que tanto influyeron después en el teatro de José González Castillo, cuya obra *La mujer de Ulises* daba lugar a fervores populares coronados en la misma sala, con discursos de diputados y senadores propiciando la sanción de la ley de divorcio, auspiciada por un partido de izquierda.

Mas, si desde el punto de vista de ciertos episodios, la obra falla, una acertada pintura del ambiente y de los tipos, la redime concediéndole jerarquía costumbrista.

Sánchez Gardel ha llevado a la escena otro tipo de amo explotador, en el turco Selim de *El dueño del pueblo*, sainete en un acto estrenado en el Nacional el 17 de abril de 1925. Está patente en la obra el drama del avaro que no lograba ni con el poder de su dinero, hacer la felicidad de su hija Zaira, enamorada de Juan Antonio. Sólo ejemplos de generosidad logran reconciliar al avaro— redimido por el llanto de su hija— con el pueblo a quien esquilmara en sus negocios pintorescos. El tipo de comerciante turco es familiar en Catamarca, La Rioja, Salta y Santiago del Estero. Existe, además, el conflicto racial y religioso que separa los espíritus; este conflicto provoca frecuentes choques morales, sobre todo cuando el amor busca esas uniones que el fanatismo condena. Pero el amor triunfa. Y en esas provincias se han levantado ya muchos hogares sobre las ruinas del prejuicio. El mercachifle económico hasta lo superlativo, recorre valles y llanuras mediterráneos. Es un arquetipo de nuestra colonización. Tal vez el terror a no asegurarse una vejez sin hambre, y también, corrido por el desdén de muchos, hace avaro y receloso al árabe baratijero de nuestras provincias. Pero basta un influjo de amor y de bondad, para despertarle sentimientos elevados. Tal es el caso del turco Selim, que cabe perfectamente dentro del costumbrismo provinciano.

LAS DOS TRAGEDIAS

Un viento de polémica agitó los círculos teatrales con motivo del estreno de *La Montaña de las brujas*, y de *El Zonda*. Aun no coinciden las opiniones respecto del valor estético, de la importancia escénica y de la realización, de estas obras. Y es porque los que intervienen en la discusión, colócanse en los extremos. Para los unos, asocian predicamentos que las consagran como obras eximias; para los otros, constituyen esbozos muy discutibles en su fondo y en su forma. Yo estimo que corresponde analizarlos con sujeción a las posibilidades intelectuales del autor y del momento, dejando aparte factores de simpatía.

La montaña de las brujas, poema trágico en tres actos —como lo califica su autor— fué estrenado en el Nuevo, el 13 de septiembre de 1912 por la compañía de Pablo Podestá. La Municipalidad de Buenos Aires le confirió el premio a la mejor obra del año. La acción se desarrolla en un ambiente que predispone tristemente. Al fondo, la cresteria nevada de la cordillera, y más cerca, la piedra desnuda predominando en el paisaje donde algún algarrobo abre el inmenso parasol de su follaje, sobre el churcal espinoso y enmarañado. Por los faldeos, levántanse los cardones, sin el copo nevado de sus flores, como enormes candelabros en sombras. En el sitio mismo de la acción, el puesto de Don Tadeo, amo del lugar. El conflicto que plantea Sánchez Gardel asume en aquel ambiente ríspido, proporciones salvajes a favor de odios que arraigaron ferozmente en los corazones. Don Tadeo es padre de León y Daniel, modesto el uno, soberbio el otro. Daniel es depositario de todo el afecto paterno; León aparece ante su padre como el documento humano de una presunta infidelidad conyugal. En efecto, Don Tadeo, que sacrificó por celos a su propia mujer y al sospechado seductor, vive odiando, desde hace veinte años a León. Los hermanos están enamorados de Inda, preciosa flor silvestre, que, malgrado su amor hacia León, cae seducida por Daniel que, utiliza una suer-

te de filtro mágico para lograr sus propósitos. El propio padre fragúa esta añagaza para zaherir a León, y al fin hace huir a los amantes lejos del puesto. Enseguida, enfrenta al hijo burlado sosteniendo con él un diálogo de tremendo realismo, en el que se confiesa matador de su esposa, descubriendo con brutal claridad el martirio a que la sometía:

TADEO

Que dende esa noche la ataba a tu madre en una silla y la hacía dormir en el patio, en las noches más crudas del invierno?

LEON

¡Ah!

TADEO

Que una noche la encontraron a tu madre, muerta, helada, blanca, cubierta de nieve? ¿Eso es lo que te han dicho?

El furor de León desborda. Tras breve lucha el viejo Tadeo cae estrangulado entre las manos rabiosas del hijo vengador, y sus últimas palabras son un tardío reconocimiento:

TADEO

¡León! ¡Sos m'hijo! ¡Sos m'hijo!

Lo ha conocido porque sólo uno de su propia sangre podía hacerlo. León lo ha vencido. Los otros fueron siempre esclavos de su poder hipnótico. Ya lo decía el viejo Tobías:

«*Me tiene domao, encadenao a su voluntad. Sus ojos, que parecen helados, apagaos, tienen el mesmo poder que las serpientes. Uno se entrega y lo obliga a hacer tuito lo que él quiere. Cuando mira, parece que esa mirada se entierra como un cuchillo dentro de uno y dá escalofríos.*»

Don Tadeo era, según se desprende, una especie de protegido del Diablo, un Fausto serrano, que no buscó ni la juventud ni la belleza, sino la fuerza domesticadora de las voluntades.

Cruza la escena en el curso de los tres actos, la figura de un trovador de pobre físico y aguzada astucia que, imposibilitado para la lucha a brazo partido por el amor de Inda, busca su

éxito en los retorcidos caminos de la intriga. A este Juan de Dios, un crítico de la época, Juan Pablo Echagüe, le llamó «especie de Yago catamarqueño», claro que con sobradas reticencias.

Conocedor del ambiente serrano, Sánchez Gardel pudo reflejarlo fielmente en el transcurso de las escenas, realizando una pintura cabal de los tipos en su fisonomía psicológica, en su léxico pintoresco salpicado de vocablos de filiación indígena; en sus detalles de fauna y de flora tomados con propiedad, y en ese sabor local que da personería realmente nativa a la obra. Aprovecha con éxito el elemento folklórico tan rico en variedad temática, por ejemplo la referencia de ño Tobías, acerca del diablo que daba poderes al hombre; la conseja de los aparecidos; la receta para cortar la leche con hojas de higuera; la evocación de la salamanca; los beberajes de amor, asazmente difundidos en los valles. Dá también carácter a los parlamentos el uso de vocablos regionales como estos, clásicos de la zona: *piquillín, calcha, pirca, chúcaro, hunquillo, molle, uturuncu*, algunos, como éste último, netamente quichuas; los dichos típicos y otros que, perteneciendo a la paremiología española han arraigado en el pueblo serrano, con algunas deformaciones, hasta parecer genuinos del país. En general, el lenguaje en toda su pintoresca imperfección, es ya un elemento valioso de costumbrismo en esta obra.

¿Hay inverosimilitud en el trágico hecho desarrollado en *La montaña de las brujas?* No. Es un hecho común. La literatura universal está colmada de temas de esta clase. El hombre celoso que martiriza a la mujer sospechada y que odia al hijo presuntamente espurio, ha dado pávulo a una copiosa bibliografía novelesca y dramática. Quién no recuerda el caso de *los dos Pilletes*, la magnífica novela?

Cada personaje actúa según su medio y sus posibilidades morales. Don Tadeo es un sujeto torvo, de pasiones hervorosas, sin esa facultad inhibitoria que contiene los impulsos brutales en las personas cultas. Obra con la misma ferocidad que le han en-

señado el cóndor y el uturuncu, con la misma implacabilidad de los vientos blancos de la montaña. No razona el pro ni el contra, ni nadie, que se sepa, le ha llevado a la meditación, al acto de contricción. Un famoso cuentista francés narraba donosamente que una dama, cansada de tener hijos, juró a su esposo ¡ante Dios! que el menor de ellos, era de otro hombre, nada más que para evitar sufrir una nueva preñez. El hombre jura y amenaza; odia al niño. pero en medio de ese odio, la duda se convierte en buena consejera ya que a veces le hace pensar si ese juramento será la expresión de una realidad o de una añagaza temeraria. Aquel marido que ha recibido de labios de su esposa la tremenda confesión de adulterio, no mata; sufre el escozor de la deshonra. Claro está que luego, muy luego, todo se arregla, con otra confesión. Pero, ¿será posible borrar la duda después del juramento que le dió origen?

Yo creo más inverosímil la actitud de una mujer que ante su esposo denuncia su propia deshonra en perjuicio de su hijo inocente, que la de Don Tadeo, reacción feroz, pero explicable en un carácter como el suyo. La tragedia antigua nos pone frente a incestos, adulterios y matricidios, y el mismo Shakespeare en *El moro de Venecia*, *Mácbet*, *Hamlet*, no deja de lado los temas más crueles, pero les da ese giro de espantosa belleza que sólo es posible cuando es de Shakespeare . . .

Quizá nuestro autor seducido por el temperamento dramático de Pablo Podestá, y ganoso de ofrecerle oportunidades de lucir ampliamente esta condición excepcional, concibió *La montaña de las brujas*, que provocó en la época de su estreno largas controversias entre los críticos de más alto predicamento. Juan Pablo Echagüe y Joaquín de Vedia, grandes señores de la crítica, no coincidieron esta vez; el primero en su largo estudio de la obra, publicado en *La Nación* y luego en *Una época del teatro argentino*, aprueba la pintura que de los tipos y del medio geográfico realiza el dramaturgo, acusando de antinatural, forzado y hasta caricaturesco el comportamiento escénico de aquéllos. Opone reparos al plan mismo de la obra. Joaquín de Vedia, fué

esta vez categórico en el aplauso, él que había sido siempre un implacable ballestero que tenía puesta su admirable puntería en la mayoría de los autores nacionales. Y veamos ahora, la segunda tragedia de Sánchez Gardel.

El Zonda plantea un conflicto social, el agrio conflicto del aborigen que pierde su heredad a manos del hábil pueblero que sabe colocarse al amparo de las leyes. El indio, analfabeto, que por esto mismo y por hallarse lejos de los centros de civilización, ignora qué es la ley y qué es lo que dice, no concibe el derecho que ella otorga. Los gobiernos que le exigen el cumplimiento de esa ley, nada hicieron para enseñarle a conocerla y a interpretarla. Actualmente, desde el fondo de la Patagonia, llegan caciques tehuelches a pedir justicia; los *gringos*, asesorados por abogados criollos bien remunerados, se apoderaron de sus tierras invocando la ley que el indio desconoce en la mayoría de los casos. Para éste, los que nacieron en la tierra son los dueños. No entiende de códigos. Y a la hora de cumplirse la ley de los civilizados comienza el drama del nativo, la guerra contra el *huinca*, entre los del sur; contra el *auca*, entre los del norte. Este blanco de las ciudades es el usurpador en el concepto del indio. Y el odio que tal usurpación provoca, es el que relampaguea en los episodios de *El Zonda*, tragedia alegórica que la compañía de Pablo Podestá interpretó en el Nuevo, el 17 de agosto de 1915. El escenario es la selva esotérica, donde se agitan los personajes simbólicos: Pachamama, deidad materna del mundo, a quien hoy mismo invocan los indios del norte con increíble fé, en versos quichuas como este:

Pacha Mama — Santa Tierra
Kusiya, Kusiya.
Vicuñata cuay
Amá-mi-cha-uáicho
Fortunata cuay
Amaón-cori-uáicho
Kusiya, Kusiya.

mientras derraman el aguardiente y condicionan el acullico en algún agujero del cerro, para conseguir el favor de la madre del valle en forma de buena caza de vicuñas; Amancay, nombre quichua del lirio, dado a la doncella que en este caso simboliza la raza; Súmac, el indio bueno que en Amancay sueña prolongar los eslabones de la estirpe; Auca, el usurpador, el signo de la ciudad vencedora que penetra en la selva con las novedades de la cultura: el vengador Huachacuya; Huañuy, la muerte que se prodiga en este conflicto de runas altivos y viracochas tenaces.

El auca adueñase de la selva que da el pan a los hijos de la región. Estos han jurado la muerte del tirano conquistador. Y uno tras el otro, padres e hijos van cayendo bajo el furor vindicatorio de los indios. El auca sobreviviente procura y logra el amor de Amancay. Pero igualmente se cumple en él la fiera sentencia de Huachacuya, al pie del yañaguabay, árbol legendario que se levantó allí donde el bravo Capac fué asesinado por un capitán que le robó la mujer y las dos cargas de plata. Pachamama ha pronosticado el fin de la raza aborigen para cuando el zonda cruce silbante y arrollador los valles, las cimas y los montes; pero la desvastación llegó con los aucas vengadores, los que incendiaron la selva para dispersar una raza y castigar con fuego sus rebeldías.

El Zonda es un esbozo rico en aportes folklóricos. La referencia legendaria; la nomenclatura indígena; la narración llena de fondo poemático, el sentido místico, el fatalismo de la raza, apuntados en los parlamentos, prestigian el mérito de la obra.

LA COMEDIA DE COSTUMBRES

Sánchez Gardel volvió a encontrar el verdadero ritmo de su temperamento artístico, de su íntima condición de poeta, cuando retornó a la comedia urbana de provincias, con el análisis psicológico del hombre sencillo y bueno, a veces ingenuo, que vive en

las pequeñas ciudades con preocupaciones intrascendentes en su apariencia objetiva. El costumbrista de *Los mirasoles, Después de misa, Claro de luna, Botín de oro,* afianza su prestigio con dos comedias que por la similitud de los elementos puestos en acción, pueden ser clasificadas la una como espejada en la obra, bien que difieran en diversos aspectos de fondo y forma. El tema de *Sol de invierno* inspiró el de *El príncipe heredero,* donde el amor de hermanos solterones apriétase solícito y extremoso en torno de María del Valle que ha sido desposada y pronto les ofrecerá la delicia de un pequeñín, para que sus caricias y mimos sirvan de calor de esperanza, de razón de vivir, a esos seres nobles hasta la abnegación. En *Sol de invierno,* asistimos a la tragedia doméstica que plantea la posibilidad de que Ana María, a quien su novio, un doctor llamado Gabriel, suplanta por la dote de otra mujer, quede soltera como sus hermanos Juana y Marquesa y Urraco, bien que la soltería de éste es sólo virtual ya que en sus aventuras suburbanas, ha sido muchas veces padre, honor que él no niega. Las dos solteronas, de 50 y 45 años, respectivamente, no permitirán que su hermana menor sufra como ellas la desventura de la soledad sin amor y sin objeto. Echan mano de un pelma, ex pretendiente de Ana María, llamado Chamorro, el que, junto con su cuarentena de años, tiene manías como la de la regularidad horaria. Por despecho o por miedo a esa fría soledad espiritual que histeriza a sus hermanas, accede y se casa. Y es natural, donde no hay amor perdonador y abnegado, no puede haber hogar tranquilo ni feliz. Chamorro lo advierte enseguida, pero resiste meses de lucha doméstica, afrontando no sólo el desinterés de su esposa sino las arremetidas de sus cuñadas y las cleptomanías de Urraco. Mientras tanto, Gabriel, que en el fondo ama a su ex novia, propónele una huída, y ella, la desdeñada, acepta en principio. Chamorro, por su parte, con toda grandilocuencia, hace conocer su resolución de divorciarse. Está preparando las valijas cuando Ana María formula a sus hermanos la gran revelación: será madre. Desde ese instante cambia el panorama hogareño. Se evita el retiro de Chamorro. El des-

dén de las solteronas hacia él, se transforma. Con aspaviento enternecedor comienzan a cuidar a su hermana en cinta. Esta, por su parte, ya no pensará en vivir con Gabriel: el deber la sujeta al padre de su futuro hijo, este hijo suyo que será la gloria hecha carne para el hogar, el sol de invierno para aquellas vidas, que como los árboles desgajados, parecían haber perdido la gracia del nido y de la canción.

Sol de invierno es una de las buenas comedias de Sánchez Gardel y también la que lo define. Hombre de sentimientos generosos, de orientación moral admirable, no ha querido, ni en la ficción de la escena, presentar el espectáculo adulterio y de la traición. Siempre ha preferido el desenlace amable— excepción hecha de aquellos de *El Zonda*, de *La montaña de las brujas*, y *Las campanas*, que no son sino pasajeros extremecimientos en la regularidad espiritual del escritor—, a la postre de un oportuno arrepentimiento, de una sana reacción de la conciencia, de un concepto casi religioso de la honestidad, de la virtud y del amor. Lo vemos en *Sol de invierno*, *Noche de luna*, *Perdonemos*, *Los mirasoles*. *El príncipe heredero*, *La llegada del batallón* y el *Dueño del pueblo*, para no citar sino las más divulgadas.

El argumento de *El príncipe heredero*, como dije, gira en torno de una sobrina joven y bonita que se casa con un abogado rico, Ricardo Santillán, que, una vez en Buenos Aires, le confiesa un idilio anterior al conocimiento de la actual esposa, idilio cuya consecuencia será un hijo que por cierto la recién casada recibirá como propio. Los tíos solterones que la han criado con extremoso cariño, llegan desde la lejana provincia y encuentran la novedad no como es en realidad sino como la presentan las circunstancias. Su gozo se traduce en besos, lágrimas y risas. El niño será el príncipe heredero de los jóvenes y de los viejos, otro sol de invierno.

Perdonemos, historia de abandono, concluye en holgorio de reconciliación, gracias al abuelo hidalgo que aconseja el bien. Mientras el labio de los agraviados formula votos de venganza, el corazón, donde la ternura no deja lugar al odio, ordena el per-

ción tanto para el hombre que abandonó a la mujer arruinada y vuelve contrito, cuanto para el chango del episodio secundario que raptó la chinita de sus ensueños, burlando la negativa y las amenazas del viejo criollo.

El 1º de agosto de 1911, la compañía de Pablo Podestá estrenaba en el Teatro Moderno, la comedia dramática en tres actos intitulada *Los Mirasoles*. Figuras de pro animaban los personajes: Orfilia Rico en el esplendor de su talento; Esther Buschiazzo, Silvia Parodi y Pablo Podestá, que en esta obra interpretó un papel desacorde con sus aptitudes naturales; Elías Alippi, el eterno galán joven; Julio Escarcela, Juan Mangiante, Arturo García. De este conjunto eximio, sólo Elías Alippi, continúa en el primer plano.

Sánchez Gardel imprimió movimiento a los personajes de su obra, en el hospitalario patio de una casona provinciana donde las madreselvas, los jazmines y las glicinas, prestan la gracia del color, la belleza y el perfume. En una maceta de cerámica nativa el mirasol, que se abre como un signo de heráldicas incáicas, va a darnos la clave filosófica del abuelo y de la obra entera.

La fábula es fácil; la permanente tragedia íntima de la mujer joven y hermosa que languidece en soltería, soñando desde su pueblecito monótono y humilde, con las sorpresas milagrosas del amor y de la felicidad. Tal el caso de Azucena. Otras, menos aspirantes o mejor adaptadas, han conformado su ambición a las pobrezas del ambiente, volcando en sus hijos todo el vigor de sus callados anhelos. Tal el caso de Mónica, su madre.

Una familia numerosa. Un hijo que estudia en Buenos Aires. El amigo del hijo, un doctor de menguados recursos que llega al pueblo en misión política. Una niña que vé en éste al príncipe Colibrí del cuento. Se hablan y se enamoran. Luego un puntillo de honra que obliga al doctor a confesar su pobreza, temeroso, frente a las ambiciones de Azucena. Este gesto, despeja la incógnita espiritual de la niña: su ambición es sólo amor. Y en torno del abuelo filósofo, el amor triunfa. Este mirasol, que

lleva Azucena en el alma no se agostará, pues el sol no se pondrá jamás para él.

Diré, desde ahora, que no faltan en la obra los arquetipos de la vida provinciana: el político que espera la victoria electoral; el solterón que resuelve su vida con una serenata, una broma pesada y una borrachera; el afincado que busca hembra y socia, antes que esposa y compañera; y por último el abuelo de corazón abnegado, que ve la vida sólo al través del amor de sus hijos y nietos.

Con estos elementos, Sánchez Gardel, ha levantado la arquitectura sencilla de su comedia, mansa y cordial, poniendo en ella toques luminosos de romanticismo y de sana filosofía. Diálogo natural, animado; inteligente gradación dramática, honda penetración psicológica y claro sentido del color local, son las virtudes de *Los Mirasoles*, obra que tardará mucho en envejecer.

Es, ésta, la obra más prestigiosa del costumbrismo de Sánchez Gardel. El autor ha crecido en ese mismo ambiente, y tal vez le ha tocado ser espectador del propio drama que ha escrito.

Los que han dedicado a Sánchez Gardel algún artículo, insisten en presentarlo como imitador de los hermanos Alvarez Quintero. Si se habla de *Los mirasoles* no puede olvidarse a los autores de *Pipiola* y *Amores y amoríos*; otros atribuyen parentesco a *La llegada del batallón* con obras francesas. En cuestión de temas nadie puede engreirse de haber inventado algo totalmente distinto a todo lo hecho en el género; ni los Alvarez Quintero, ni Sánchez Gardel; pero la verdad es que éste autor ha entregado en sus obras reflejos de ambiente, tan valiosos en sí mismos como por la expresión que las traduce. No creo en la imitación. Creo más bien en esa concomitancia de sensibilidades que lleva a preferir un tema sobre otros. Estaba en Sánchez Gardel esa preferencia del motivo sentimental desarrollado en ambientes de sencillez y de ingenuidad. El los había frecuentado; vivió en ellos; se crió escuchando las voces de los changos enamorados y de las muchachas bellas y cálidas como la tierra en que nacieron. Conoció sus ideas; convivió sus sueños; tuvo el mismo celo por

la virtud que es el blasón de los hogares provincianos. Si hay semejanzas en la vida y actuación entre algunos personajes de Sánchez Gardel y de los Alvarez Quintero, es porque entre unos y otros existe semejanza en la realidad, como que son parientes de raza. No quiero negar porque sería injusto, los méritos de creador que prestigian a nuestro costumbrista. Hubo críticos que menospreciaban la producción regional argentina, porque la expresión literaria de los parlamentos no coincidía con los paradigmos de la casticidad española. Precisamente, el mérito de esas obras fincaba en eso: en reproducir las modalidades idiomáticas del pueblo, con fidelidad, puesto que ellas son hilos importantísimos en la urdimbre del costumbrismo. Reemplazar esa realidad, por el artificio que en esta circunstancia sería poner en boca de un chango serrano frases de impecable factura gramatical, implicaría desvirtuar el hecho humano, base del teatro costumbrista en todas partes del mundo. Pretender que Tadeo de *La montaña de las brujas* o el gauchito de *Calandria*, encuadren su léxico a los cánones académicos, es no conocer el teatro. El primero, salpicando su conversación de términos indígenas o españoles deturpados; cambiando los acentos; esdrujulizando las palabras que asumen, así, cadencia típica del norte argentino; e incurriendo en toda guisa epéntesis y metástesis; y el segundo, expresándose con uso de los «aura», «lay», «dejuro», «p'cha», etc., se hallan perfectamente dentro de lo regional argentino y no se haría teatro costumbrista sacándolos de su medio y cambiando su habla pintoresca, verdadero sello de localismo.

El costumbrismo es tono de ambiente, tipicidad idiomática, color de época, matiz espiritual, carácter de las ideas y de la acción. El teatro costumbrista exige dos requisitos fundamentales: la observación y la descripción. El primero impone la necesidad de saber mirar. El autor costumbrista como el plástico, precisa ver con inteligencia el panorama que le rodea. Cuanta más honda sea esta visualización del paisaje, en sus múltiples detalles, tanto mejor será la síntesis que de él realizará el artista. La vida

humana es un paisaje multiforme. El autor teatral ha de saber adentrarse en ella; ver lo exterior, sondear lo interior que en resumen siempre da color y fuerza a los hechos visibles. Si ha logrado ver, podrá luego describir el paisaje, los tipos que desarrollan la ecuación de su destino, en ese medio, las curiosidades de acción y expresión, lo típico de las creencias, los elementos folklóricos, para que de esa descripción surja un carácter diferencial con respecto de las costumbres generales del país o del continente. Sánchez Gardel ha sabido, pues, ver y describir, dentro, claro está, de sus medios y capacidades. Nuestro teatro regional, tiene representantes que abren huella en el género.

Sánchez Gardel fué un poeta en la visión lírica de sus valles, en el concepto religioso del amor, en el ahondamiento sentimental de los caracteres.

EL VERDADERO Y FALSO COSTUMBRISMO

Julio Sánchez Gardel fué un costumbrista con amor al ambiente que reflejó en sus comedias: fué un costumbrista de noble intención estética y moral. Y si bien no realizó totalmente la definición clásica del teatro de costumbres, logró una honrosa aproximación que lo coloca en condiciones de privilegio entre la mayoría de nuestros autores, alguno de los cuales ha traicionado no sólo el concepto del género, sino también a su propio terruño, ridiculizando hasta lo grotesco hombres y maneras sociales de nuestras provincias mediterráneas, nada más que para colmar sus talegas con las monedas que pagan ciertos públicos ingenuos al que en buena o mala ley consigue divertirlos. Esta traición al medio provinciano traducido en pinturas caricaturescas del hogar, de los vecinos, de los maestros de escuela, de los sacerdotes y hasta de la mujer, ha producido un daño grande ya que en Buenos Aires, millares de personas, extranjeras, o litorales, que nunca han visitado el interior del país, creen a pie juntillas que una jira por La Rioja, Catamarca o Santiago del Estero, sería un éxito de risa. ¡Y pensar que es en esas y otras pro-

vincias, donde todavía puede un argentino sentir la patria en la máxima plenitud de sus tradiciones!

Necesita el teatro argentino el costumbrista que continúe mejorando la corriente iniciada por Sánchez Gardel en sus mejores obras, no en todas, se entiende; que trasmita a la escena la impresión de lo que es un hogar tradicional, con sus virtudes cívicas y domésticas; lo que es un hombre del interior en su integridad psicofísica, con sus generosidades, ideales y defectos; lo que es el medio, en la múltiple belleza de sus paisajes que torna a los hombres buenos y soñadores; que recoja el tesoro filológico de la región, eludiendo esos desmesuramientos artificiosos de léxico que provoca carcajadas en los públicos, pero que viola toda la verdad. Necesita, igualmente, el costumbrista del gaucho, el autor que sepa darnos la sensación aproximativa de ese personaje fundamental de nuestro país, fundamental en el concepto étnico, sociológico, artístico, religioso. Nos han dado gauchos homicidas, gauchos lacrimosos, gauchos ladrones; pero el verdadero, no aparece más que esbozadamente en algunas obras de Coronado— *El sargento Palma*, en su hidalga generosidad—; en el *Calandria*, de Leguizamón, en cuanto a su agudo sentido de la travesura jovial; etc. Tal vez, por eso, Juan Pablo Echagüe, cansado de ver en la escena y el picadero esa profusión de gauchos patibularios, inventados sin conocimiento psicológico alguno del verdadero, exclamaba respondiendo a una encuesta: «El gaucho es un personaje anacrónico, encarnación de energías estáticas, cuando no regresivas; el gaucho es rémora, el gaucho es obstáculo que nos barrea el camino del progreso.»

Ricardo Rojas, nos enseña en su *Literatura Argentina*, a conocer al gaucho en sus contribuciones básicas a la formación del pueblo argentino, de la literatura, de la música, de la patria misma de cuyas luchas libertadoras ha sido el primer soldado y en cuyo ejército dió la materia para la primera oficialidad. Pues bien, este gaucho está ausente de la escena, en la plenitud de su auténtico valer.

Y es tanto más necesaria la honradez en la pintura de las cos-

tumbres del medio argentino, cuanto que ella debe quedar luego como documento histórico una vez que nuestra nacionalidad adquiera la fisonomía espiritual homogénea, la conciencia colectiva de su tradición, de su idioma y de sus ideales, según la definición de Rojas. El teatro regional argentino que ha sido hasta ahora, en definitiva, y salvo excepciones conocidas, el remedo que los autores nos dan, debe llegarnos con ese aire impregnado de la realidad moral, de genuina belleza, de tipicismo no adulterado por factores extraños como serían esos que se refieren a ciertas viejas provincianas fronterizas con las brujas y las trotaconventos; esos haraganes, vividores y borrachos que son figuras de obligación en las comedias del género y tan obligadas, que parece que no hay hogar en el interior sin esos Diógenes, Urracos, Sofanores y Nabores, que son un canto a la tontería y al cinismo.

Una dama francesa de exquisita cultura, al saber que yo me trasladaría a La Rioja, me dijo, muy naturalmente: «Dichoso usted que verá al natural aquellos admirables tipos de tierra adentro, capaces de hacer reír a la Esfinge. Yo me conformaré con la versión de Parravicini . . . ».

Eso es el resultado de cierto teatro «costumbrista» que enriqueció a empresarios, autores y actores, al precio del desprestigio de algunas provincias a las que debemos soldados que nos dieron patria, mujeres que igualaron a Lucrecia, escritores que nos honran; provincias que conservan en las intimidades de su personalidad, el oro purísimo de las virtudes heredadas de auténticos caballeros de romance, no de gringos de vodevil.

Es preciso evitar esa frecuentación escénica de *Chichilos* porteños y *Diógenes* catamarqueños, sujetos inventados por el comercio teatral. Debemos enseñar al pueblo la verdadera veta de nuestras costumbres tan ricas en pedagogía moral, veta que aún se mantiene, pese a la influencia nefasta que llega del mal ejemplo que ofrecen pueblos envilecidos y gobiernos corruptores, literaturas paranoicas y teatros canallescos.

Sánchez Gardel ha traducido con emoción las voces recóndi-

tas del alma provinciana. Ha profundizado las intimidades espirituales de muchos de esos seres que realizan su destino sometidos a esa como fuerza de gravedad social que los apega al terruño limitando su aspiración a las posibilidades del medio, tal como el cerco montañoso circunscribe la magnitud del valle y limita la visión amplia del horizonte. Pero, también nos ha pintado el soñador, el idealista que ambiciona el laurel y se lanza en su demanda lleno de fé, jocunto de vigores morales. Su fórmula teatral alejada de esos artificios y algebrismos tan caros a ciertas escuelas poseídas de histeria filosófica, contiene la síntesis, de muchos aspectos de la vida en tierra adentro; la visión objetiva inmediata del ambiente, con su policromía local, sus conflictos morales, sus triunfos y sus derrotas.

Ha realizado teatro argentino hasta donde es posible que lo sea en un país en que todavía no se ha logrado esa homogeneidad social, esa conciencia colectiva de la tradición que Rojas como dije más arriba, indica como condiciones eternas para la existencia de lo nacional en la escena. Dentro de lo taxativamente catamarqueño ha hecho, si, obra típica, porque allí, en el mismo ambiente, persisten con fuerte arraigo los elementos raciales, morales, idiomáticos, tradicionales, en forma casi unánime, lo que presta uniformidad a la conciencia popular en la interpretación de las cosas y en la emoción que esas cosas provocan.

La comedia costumbrista tiene en Sánchez Gardel uno de sus conspicuos representantes.

Fué poeta por su enorme cariño a las cosas bellas, y de esta afición queda el armonioso testimonio de coplas sahumadas de remembranza serrana, como las que transcribo en seguida:

En el hueco de tus manos
me convidaste a beber.
¡Qué poquita agua me distes,
y qué mucha era mi sed!

*¡Qué largas son las horas
cuando te espero!
¡Qué pronto pasa el tiempo
cuando te veo!*

*No me asustan los hombres
con la parada.
Me asustan las mujeres
con la mirada.*

*Te escondistes tras las peñas
cuando me viste llegar;
Tras los cerros te escondieras
yo siempre t'hei de encontrar.*

*Con un fuego de mandinga
me ha quemao tu mirar;
Quien te mire, se condena
a no poderte olvidar.*

*Tucu tuco, madre tuco,
prestame tu luz pa ver
que ando buscando a la ingrata
que con otro se me fué.*

*Negro tenís el cabello
tus ojos muy negros son.
¿No tendrá también tu alma
ese color de traición?*

*Amores que son de tuitos
no deben tomarse en cuenta;
por eso te solicito
que no pasen de cincuenta.*

Te quiero porque te quiero
y no tengo otra razón;
porque el que quiere no sabe
porqué quiere el corazón.

Sánchez Gardel también fué músico, y deja un *Ave María*, plena de emoción litúrgica. Amó las flores, entregándose a su cuidado en los últimos años que vivió en su casa de Temperley; amó los «animalitos de Dios», con el concepto del hermanito de Asís; son famosas sus luchas en defensa de perros asediados; y su dolor por la muerte de otro que lo acompañaba como un leal amigo, quedó testimoniado en artículos llenos de ternura. ¿Podía ser amargado, el hombre que de tal suerte amaba la naturaleza? Su retiro de la escena, fué más bien el hidalgo: — ¡Pase Vd.! — a los nuevos y a los inéditos, antes que un alejamiento rencoroso. ¿Por qué iba a serlo? Triunfó joven; su fama cruzó las fronteras; llegó a las posiciones más altas dentro de las asociaciones de autores argentinos; la crítica le fué siempre propicia, salvo especiales casos; el pueblo le admiró y le quiso. ¿Por qué, pues, han de querer seguirlo con la sombra de una leyenda de odios y resquemores, como ciertos amigos *post-mortem* siguen a Florencio Sánchez, con la fábula de hambres, persecuciones y vejaciones que no existieron en la sombría proporción que le asignan, precisamente porque no fueron amigos inmediatos del autor de *Canillita*?

Su rebeldía frente a las injusticias, era un efecto lógico de su fondo bueno; el desenlace de casi todas sus comedias condensa lo que este autor anhelaba para la vida de todos: paz, bondad, perdón, tolerancia cristiana.

Sánchez Gardel se recogió en su villa de Temperley y allí, entregado al cuidado de sus dalias, dejó pasar, apaciblemente, los días finales de su vida. Murió en los brazos de su esposa el día 14 de enero de 1937, a los 58 años de edad.

EZEQUIEL SORIA

ZARZUELISTA CRIOLLO

POR

ISMAEL MOYA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
INSTITUTO DE LITERATURA ARGENTINA
DIRECTOR: RICARDO ROJAS

EZEQUIEL SORIA

ZARZUELISTA CRIOLLO

POR

ISMAEL MOYA

SECCIÓN CRÍTICA

Tomo I, Nº 13

BUENOS AIRES
IMPRENTA DE LA UNIVERSIDAD
1938

EZEQUIEL SORIA

Conocí a Ezequiel Soria en las postrimerías de su actuación como director de la compañía de Florencio Parravicini en el Teatro Argentino. Un bigote ralo coronaba sus labios propensos a la sonrisa. Grave la palabra y grave el ademán.

Comunidad de ideales nos acercó más de una vez, y estas ocasiones, distanciadas en el tiempo y en el espacio, permitiéronme, no obstante, descubrir en su fisonomía espiritual signos ancestrales de virtudes caballerescas que él cultivó siempre. En algunas de aquellas veladas placíale referir con voz pausada y frase elegante, episodios de nuestra escena dramática desde cuarenta años atrás. Muy joven ingresó al teatro para no abandonarlo más.

Había nacido en la ciudad de Catamarca el 23 de agosto de 1873. Poco después de terminar los estudios secundarios, trasladóse a Buenos Aires ganoso de un título universitario. Comenzó la carrera de Derecho y Ciencias Sociales, y, como él mismo lo confiesa en unas breves memorias, cursó todos los años, pero no rindió los exámenes generales, ni presentó tesis, pues el doctorado habría supuesto el retorno a la provincia natal y la renuncia al porvenir que le brindaba el teatro,

Movido por una gran vocación ingresó a la Facultad de Filosofía y Letras, pero tampoco llegó a terminar los estudios. No era Soria un hombre capaz de someterse a las disciplinas de una profesión que exigiese método y perseverancia. Ya se lo decía

Zapata en aquellos versos con que prologó la edición de *Zarzuelas criollas.*

La vida sin horarios ni exigencias, convenía a su idiosincrasia de bohemio intelectual; si fué burócrata, debióse a las arduas necesidades; mas, cuando pudo, eludió este modo de vivir extraño a su psicología, hostil a su verdadero destino de artista.

¿Cuál era la situación del teatro argentino cuando Soria apareció en Buenos Aires?

EL TEATRO EXTRANJERO Y EL GUSTO PORTEÑO

Después de la caída de Rosas, Buenos Aires habíase convertido en centro de atracción de las figuras más prominentes de la lírica y de la dramática. Un público adinerado y celoso de levantar su nivel espiritual, auspiciaba munificentemente la visita de los artistas de mayor renombre. Merced a ello, pudo presentarse triunfalmente la magnífica Adelina Ristori, que con sus interpretaciones había hecho llorar a ese león sanjuanino que se llamó Sarmiento. La célebre actriz ocupó en 1869, el histórico escenario de la Guevara y Casacuberta. Años después, Buenos Aires colma de honores a Renato Salvini; aclama fervoroso a Ernesto Rossi; paga con carísima moneda y con homenajes consagratorios a Sarah Berhnardt, Eleonora Duse y María Tubau; puede escuchar la voz estupenda de Tamagno, en el viejo Colón, y la de Stagno, en el Politeama; Adelina Patti, la Theodorini, Eva Tetrazzini y Paula Brebión, le son familiares; Coquelin y Novelli, son sus amigos dilectos. Los palcos del Colón vetusto, del Odeón, del Opera, del Nacional, del Politeama y del San Martín, colmados están de concurrencia que se enorgullece tanto de su apellido prócer como de su fortuna. Pero este público rico ha olvidado el arte de su propia casa. Fascinado por el resplandor europeo, aparta de sí el recuerdo de que también en algunos tablados, la musa argentina quiere continuar su tradición y que espera anhelosa el favor de esos argentinos con dinero para

sostenerla y con talento para mejorarla y significarla. Los porteños que, desde los lujosos palcos del Opera remozado escuchaban *Lucrecia*, parecían ignorar que en el país, desde más de un siglo atrás, el teatro era una realidad; parecían desconocer la pléyade de autores cultos argentinos de la talla de Juan Cruz Varela, Manuel Belgrano, Miguel Ortega, José Mármol, Mamerto Cuenca, Pedro Echagüe, Martín Coronado, por no mencionar sino aquellos más conocidos. Confesar que también, paralelamente a esos autores cultos, otros, los populares, componían piezas breves, sainetes y comedias, desde los tiempos de *El amor de la estanciera*, y *Las bodas de Chivico y Pancha*, hubiera sido para algún criollo adinerado de aquella época, declaración desdorosa de su cultura. Tal era el menosprecio que se tuvo en un momento por lo nuestro. El extranjerismo fué bandera. Hasta Sarmiento se convirtió en paladín contumaz de esa tendencia.

Ricardo Rojas, refiriéndose a ese estado de cosas relativas a nuestro teatro, dice con toda la fuerza de su prestigio: «La burgesía porteña, al aplaudirlos (a los artistas extranjeros), mostraba con ello un loable refinamiento estético, pero desamparaba con injusta soberbia los ensayos locales. Parece lógico, pues, que el ingenio criollo se refugiara en la simpatía popular y que viniera con sus gauchos a conquistar la ciudad.»

En tan breves palabras, el maestro de *Eurindia* ha definido el problema de 1880, concretando la situación del arte argentino con relación a los propios argentinos.

Tal era la perspectiva del teatro en Buenos Aires en las postrimerías de 1888. Contra la poderosa corriente europeizante y negadora, pugnaba, entonces, con un renovado vigor la tendencia argentina. Dos años antes, bajo la carpa circense, los hermanos Podestá retoman, diré, la tradición gauchesca representando el mimodrama *Juan Moreira*, que ahonda el gusto popular por el género. Los antiguos acróbatas no han creado el teatro gauchesco argentino, pero han sido factores de su arraigo. El teatro culto que después de Caseros vuelve a retoñar, lleva al

Victoria de las pasadas glorias rosistas, el drama del unitario Pedro Echagüe, intitulado *Rosas;* le sigue Martín Coronado que en 1878 estrena *Luz de luna y luz de incendio;* David Peña, con su comedia *Qué dirá la sociedad,* representada por la compañía de Tamayo y Baus. Matilde Cuyás, una niña apenas, preséntase en 1877 con su drama *Contra soberbia humildad,* que nuestro Instituto acaba de publicar. Pero estas obras, con ser esporádicas, sólo alcanzaron resonancia el día de su estreno; luego naufragaron en la soberbia indiferencia del medio, para ser, tras muchos años de olvido, exhumadas por los estudiosos de la literatura que, desde hace poco, sondean con amor y sentido de la argentinidad nuestro pasado artístico.

En 1889, un acontecimiento de gran importancia viene a conmover el ambiente teatral de Buenos Aires.

El género chico español, triunfante en Madrid desde 1888, conquistó las predilecciones de Buenos Aires al comenzar el año siguiente. La novedad que él implicaba, concitó en los teatros donde inició su dominio, bulliciosas multitudes que, entre ovaciones y escándalos consagráronlo como una invención ingeniosa que favoreció muchas veces al arte y también las comodidades del pueblo. Obras de levantado predicamento lírico señorearon alguna vez en sus escenarios, redimiéndolos de tanto engendro puesto en escena más por aspiraciones de taquilla que por afición a las letras.

El año anterior, un artista criollo, Alejandro Almada, había tentado fortuna realizando algunas representaciones de carácter menor, pero sin los beneficios anhelados.

El teatro por horas, iniciándose en el Pasatiempo y continuando luego en el Variedades dió comienzo a la competencia, colmando de público heteróclito y bullicioso las salas donde él reinaba. La victoria fué completa. Actores de fama adquirida con legítimos títulos en el repertorio de verso, como Rogelio Juárez que actuaba con Mariano Galé en el Goldoni; Félix Mesa, personalidad importante de la compañía Tubau; tiples de zarzuela mayor como Lola Millanes y Elisa Pocoví, aplaudidas en el San Martín;

empresarios especializados en la ópera y el drama; todos ellos, seducidos por el éxito del nuevo género, abandonaron sus preferencias para entregarse a las frivolidades de la lírica mínima, pródiga en ganancias y en algazaras. Unos artistas descendieron de categoría, aunque dentro del mismo carácter; otros, por el contrario, se improvisaron, pues, de recitadores castizos, de intérpretes de los más grandes dramaturgos, pasaron a protagonistas de juguetes ridículos en los que ellos encarnaban sujetos los más antitéticos y originales. *La gran vía*, inicia aquí, como en el Madrid de tres años antes, el género chico.

Hasta los comienzos de este siglo, mantúvose en apogeo, animado por esa generación de artistas que se llamaron Enrique Gil, Rogelio Juárez, Félix Mesa, Julio Ruiz, Emilio Orejón, Abelardo Lastra, Mariano Galé, Manuel Seva, Elisa Pocoví, Lola Millanes, Angeles Montilla, Lola Pretel y Sara Ortiz, los que abrieron al ingenio criollo de Ocampo, Soria, Spuch, Argerich y Trejo, cauces de triunfo, caminos certeros.

Encuadrados en las técnicas del género chico español, del que aprendieron los principios instrumentales, nuestros primeros zarzuelistas llevaron a la escena el reflejo de la vida local con eficacia que muchas veces arrancó al pueblo fervorosos aplausos, porque ese pueblo se encontraba a sí mismo en los gestos de hidalguía, valor y arrogancia reproducidos en las obras, o porque se sentía interpretado en sus convicciones más íntimas; tanto el panorama físico como la fisonomía moral de las creaciones criollas, le aleccionaban con la evocación de lo inmediato, de lo familiar. Y este fué el mérito de aquellos zarzuelistas: haber volcado en el molde ajeno, la vida misma del país.

Para alcanzar sus propósitos hallaron la entusiasta cooperación artística y a veces financiera, de actores y empresarios españoles, y tanta, que algunos, como el malogrado Abelardo Lastra, lograron tal adaptación de sus medios al tema criollo, que resultaron imprescindibles en determinadas obras: este es el

caso de *El chiripá rojo,* de Enrique García Velloso, en el que Lastra halló la gloria y la muerte.

El primero en estrenar fué Miguel Ocampo, talento de largas perspectivas que se malogró. En el escenario del Variedades estrenó *De paso por aquí,* pieza que interpretaron Rogelio Juarez, Abelardo Lastra, Mariano Galé, Félix Mesa, Sara Ortíz y Elisa Pocoví. Este ensayo de Miguel Ocampo, lleno de imperfecciones técnicas, despertó interés, más aún por parte de los adversarios del gobierno, gracias a las alusiones de carácter político y a las referencias localistas. Años precursores de borrasca eran aquellos. La oposición al presidente Juárez Celman adquiría vigor y agresividad. En los cenáculos partidarios se conspiraba. En la calle había clima de lucha. En la prensa y en la tribuna cívica, se denunciaba el estado calamitoso de las finanzas nacionales, y se insinuaban medidas categóricas. El año 1890, fué de perspectivas desalentadoras, y la Unión Cívica, en cuya dirección actuaban personajes del valer de Mitre, Alem y Aristóbulo del Valle, organizó la revolución de julio, cuyo centro neurálgico estaba en el Parque de Artillería. La revolución fué vencida, pero el gobierno murió, diré glosando la frase de Aristóbulo del Valle en el Senado. Renunció Juárez Celman entregando el poder a Carlos Pellegrini, de gloriosa memoria. En este ambiente, los primeros zarzuelistas criollos estrenaron sus obras. Todas ellas constituían verdaderas sátiras contra el gobierno, especialmente *La fiesta de Don Marcos,* dada en el Pasatiempo el 22 de marzo por los mismos que estrenaron la de Ocampo, y *Un día en la Capital,* ambas de Nemesio Trejo. Esta, que subió a escena el 6 de julio de 1890. La policía dió en perseguir a los autores. Siempre los gobiernos incapaces han sido los peores enemigos de la libertad de palabra. Hasta Don Emilio de Onrubia, que el 11 de julio de 1889, había hecho conocer su obra *Lo que sobra y lo que falta* en su propio teatro de Victoria y San José, fué perseguido, y su producción atacada por la gente del gobierno. Don Justo López de Gomara. español de origen, pero ya hecho al medio porteño,

estrenó en el Onrubia dos zarzuelas: *De paseo por Buenos Aires* (30 de julio) y *Amor y patria* (21 de mayo). El 27 de junio, Angel Menchaca, estrenó *Una noche en Loreto*, con música del maestro argentino Francisco Argreaves.

Soria, vivía las inquietudes de la hora.

LA ZARZUELA DE LA INICIACION

En 1892 Ezequiel Soria, que a la sazón contaba casi veinte años, inició su carrera de comediógrafo con *El año 92* que le estrenó don Mariano Galé. El popular actor y empresario prestó largo favor al teatro argentino dando su espaldarazo al hombre que estaba predestinado a imponer fisonomía y sentido localista verdaderos al teatro breve y musicado. *El año 92*, a semejanza de las dos o tres zarzuelas que le precedieron traducía en tono ya grave, ya jocoso, las incertidumbres cívicas de la época, y con la risa puesta en la boca de los actores, criticaba con fervor contenido las flaquezas del gobierno y presentaba al vehementísimo pueblo radical — aún con los resquemores del 90 — la figura prócer del caudillo, provocando ovaciones inolvidables.

El año 92, revista lírica en un acto y cinco cuadros, inspirada en la zarzuela española *El año pasado por agua*, famosa por el dúo de paraguas que han cantado con entusiasta frecuencia nuestros mayores, fué estrenada en el Alhambra la noche del 31 de agosto de 1892. La música pertenecía al maestro Andrés Abad y Antón y las decoraciones al escenógrafo Alberto Pérez Padrón. Intervinieron en su representación las actrices Muñoz, Josemaría, Marín, Torres, González, López y Castillo y los actores Roldán, Tapias, Saborido, Portas, Patrón, Díaz, Antigüedad, Ventosa y Cubas. El primer cuadro tiene por escenario un café de la Boca y en él se agitan en la nerviosidad de la inminente partida los marinos que en la «Rosales» y otras naves saldrán para España con motivo del cuarto centenario del descubrimiento de América. El segundo ocurre en una plaza. Alúdese al hecho glorioso de Colón, e incidentalmente, se enumeran los su-

cesos descollantes del año: el estado de sitio, el imperio del sable policial, las borrascosas sesiones del Congreso, el naufragio de la «Rosales», las lluvias y las inundaciones. Hasta en la plática de los vendedores de diarios se deslizan alusiones políticas. El tercero, es el fundamental en cuanto a la intención polítcia. En él aparecen el *Entenado* que no representa a otro que Leandro N. Alem, héroe popular de aquellos días. Su diálogo con la República es por demás significativo; no lo es menos la expresión de la ronda:

Ay, qué diablillo el hombre
con su barba gris
tan pronto se halla en Salto,
como se encuentra aquí;
mil pesos apostamos
pero con toda seguridad
a que de nuestras manos
el loro ahora no escapará . . .

y la expresión del coro aludiendo al mismo político:

Nunca tan cerca tuvo
a la paloma el cazador
pero, a pesar de todo
la palomita se le escapó . . .

Todo ello contenía un significado que el público aplaudía fervorosamente, pues aquél estaba constituído en su mayoría por admiradores del viejo tribuno.

El cuarto cuadro refiérese al naufragio de la torpedera «Rosales» en versos fáciles y fluidos, y el quinto, brevísimo, es una apoteosis en el puerto de Palos.

El mérito de esta zarzuela criolla, finca no tanto en su arquitectura literaria, cuanto en la referencia valiente que se hace del momento político, grave de suyo y en el aprovechamiento feliz de otros temas tangentes a la vida nacional. Ya antes, Trejo había provocado intervenciones policiales, con sus alusiones políticas, especialmente en la zarzuela *Un día en la Capital*

verdadera piedra de escándalo en aquellas noches movidísimas del Pasatiempo.

La intención política de *El año 92* conquistó al público y Soria tuvo desde ya la certeza de su carrera victoriosa.

LAS NUEVAS ZARZUELAS

En 1895, el pueblo se congregaba en las calles de Buenos Aires convocado por su propio entusiasmo para organizar las legiones vindicadoras de la patria. La guerra con Chile parecía inevitable y la lira de los poetas vibró con tonos alentadores. En ese ambiente, subió a la escena del Olimpo en la noche del 28 de junio de 1895, la zarzuela en un acto y cinco cuadros, en prosa y verso *Amor y lucha.* El maestro Abad Antón habíale compuesto música vigorosa y marcial. Un conflicto de amor animado por Julia y Raúl, daba cohesión a una serie de episodios de la guerra, felizmente imaginaria, entre las dos naciones hermanas. El motivo de esto que pudo ser guerra verdadera lo explica el Capitán en los versos del primer cuadro:

La madre España extremosa
amamantó dos hermanas;
creciendo libres y ufanas
nublando con faz radiosa
estrellas americanas.
Una resultó más grande
y dió a su hermana el regazo;
libre quizo hacerla; el brazo
tendió entonces, por el Ande
y la estrechó en un abrazo.
Ya las dos independientes
alzaron sus albas frentes
de gloriosas soberanas
y entre sus brazos potentes
se estrecharon como hermanas.
Mas, un día ¡triste día!
pensó la hermana pequeña
que quien más tierra tenía
era la grande, y le empeña
lucha tenaz y bravía.
¡Lucha insensata en verdad,

por un pedazo de tierra!
No viendo en su ceguedad
que quien le dió libertad
es al que le hace la guerra!

Soria contaba entonces los veintidós años y su espíritu, al sintonizar plenamente las emociones de la hora, vibraba con toda la energía y vitalidad de su juventud. Su verso nervioso y valiente denuncia un estado de ánimo predispuesto al fervor patriótico, pero al mismo tiempo un laudable equilibrio. Va de suyo que *Amor y lucha* alcanzó largo éxito.

Un año después, el 19 de junio de 1896 estrenó en el Comedia, *El Sargento Martín*, zarzuela en prosa y verso en un acto y tres cuadros, con música de Eduardo García. La acción desarróllase en 1866, cuando se hallaba en su mayor crudeza la guerra de la Triple Alianza.

El primer cuadro tiene por escenario un villorio argentino y los otros dos, la zona de lucha en el Paraguay. El argumento está basado en la promesa que formula Valentina de vengar a su marido, un sujeto que la desposa por interés y que es muerto en pelea por el sargento Martín, criollo de las mejores calidades, que lucha y mata por verdadero amor. Este personaje tiene una suerte de escudero llamado Cartucho, rendidor de chinas y bebedor impenitente, que presta a la obra notas de jovialidad de esas que, años después, sirvieron en muchísimas obras para destacar el talento de Florencio Parravicini, como intérprete cómico. Valentina, en gracia de su juramento, realiza la proeza de penetrar en campo enemigo y conquistar la privanza de Madame Lynch, lo cual le permite localizar al Sargento Martín, como matador de su marido. Ha ordenado ya al teniente paraguayo que aunque ella misma ordenara lo contrario en un instante de arrepentimiento, fusile al acusado, pero una llegada providencial de las tropas argentinas victoriosas, frustra el plan, en momentos en que Valentina, enterada por Cartucho y por una carta que éste le exhibe, del jaez de su marido, llora ya la muerte inminente de Martín. Todo se arregla y mien-

tras las dianas celebran la victoria de las armas argentinas, un beso confirma el triunfo del amor de aquellos dos corazones.

Claro está que el argumento tiene aspectos de inverosimilitud, pues no puede concebirse en una mujer tan fiel a sus juramentos, una infidelidad tan flagrante para con su patria. Ni es posible creer que ella quedase sin castigo al ser sorprendida prestando servicios al enemigo, sea cual fuese la causa privada que se lo impusiera. La realización es buena, dentro de las normas técnicas de la zarzuela, y lo que le presta un ambiente popular de honda simpatía es ese fervor patriótico que anima las escenas. En 1896, época en que nuestro pueblo se hallaba soliviantado por hechos internos y externos, las referencias nacionalistas eran acicates poderosos que provocaban verdaderos estallidos de entusiasmo. Mucho del éxito de estas zarzuelas de Soria debe buscarse en el estado psicológico de las multitudes de aquella época. ¿Acaso el triunfo de *El año 92* y de *Amor y lucha* no se deben a este factor, en gran parte?

El 28 de septiembre de 1897, Enrique Gil, le estrenaba *Justicia criolla*, en el comedia. El maestro Antonio Reynoso había prestado su colaboración musical.

Esta obra es una pintura cabal del conventillo porteño con su población heterogénea, dentro del tipo criollo. Dos aciertos encuentro en la zarzuela: el Benito, arquetipo del moreno ordenanza del Congreso, complicado, servicial, pagado de su trascendencia como allegado de los parlamentarios a quienes sirve el mate; está saturado su lenguaje de giros y expresiones habituales en las discusiones del recinto. Ello no le impide ser eximio bailarín, presumido y donjuanesco, condiciones que prestigian más aún su tradición de noble y de valiente. Enrique Gil — otro de los españoles que como Lastra se acriollaron bien — supo conferir al personaje todo el carácter psicológico que el papel exigía. Un buen retrato, aunque inferior al de Benito, es el de José, gallego ordenanza de los Tribunales que malgrado su librea, siéntese juez en potencia y como tal habla.

El tema del amor defendido a precio de sangre, frente al tru-

hán libidinoso que compra los oficios de una trotaconventos criolla, constituye el fondo de la obra, que durante años será el *leiv motiv* de tanta pieza nacional. Soria, como Trejo, como Ocampo, busca el color local, cultiva celosamente el costumbrismo, tendiendo en sus creaciones el puente de lo argentino, sobre los escenarios ocupados por españoles. Nada tienen que ver con la corriente gauchesca que llega desde los picaderos; su teatro tiene fisonomía bien caracterizada, pese a las reminiscencias de la zarzuela hispana, muy explicables, puesto que ésta ha sido el camino inicial y orientador. Soria, a su tiempo, va a independizarse de la zarzuela para incorporarse al teatro grande que nos llega desde Labardén, Belgrano, Varela, Ortega, Mármol, Cuenca, Echagüe y Coronado, por no mencionar sino los más destacados autores; y en él continuará su costumbrismo, salvo algunas obras que a su tiempo comentaré y que fueron errores cometidos ante la urgencia de mantener el cartel. Tal el caso de *Agua y fuego,* pecado inconcebible en un espíritu tan equilibrado como el de Soria.

Menos lograda que las demás, *Amor y Claustro,* alcanzó, no obstante, buen éxito. La estrenó Mariano Galé en el Comedia el 8 de junio de 1897. La musicó Francisco Máiquez. Un cazador de dotes puesto en evidencia por la valentía de un seminarista enamorado que luego desposa a la víctima de aquél: he aquí el argumento. En esta zarzuela, el autor no ha buscado el ambiente criollo, aún cuando de paso mencione Buenos Aires. Es la menos argentina de sus obras de género chico. En cambio *Ley suprema,* cuadro de costumbres campesinas, en un acto, con música de Antonio Reynoso, que fué estrenada en el Comedia el 6 de diciembre de 1897, se diría concebida bajo la inspiración de *Calandria* la deliciosa obra que Leguizamón, había hecho conocer un año antes. El tema gauchesco fluctúa en toda la obra, acentuado por las referencias folklóricas, la pintura del ambiente, las designaciones de cosas y personas y hasta las mismas interjecciones. Un oscuro drama de intereses agita a los personajes de esta obra. Lorenzo intenta desposar a Esther, su

sobrina para apropiarse de los bienes que ésta heredará, y que en realidad pertenecen a Leonardo, cuyo padre, asediado por las adversidades, tuvo que simular una venta. El cura está en el secreto, y cuando Leonardo llega a la estancia, y Lorenzo paga los servicios de un asesino para eliminarlo, todo se descubre y se cumple la ley suprema. Leonardo y Esther se unen. No obstante la influencia española, Soria lucha inteligentemente para dar a sus obras fisonomía localista. En esta zarzuela presenta el ambiente norteño que conoce perfectamente, por haberse criado en él, reuniendo detalles que afianzan su carácter, tales la descripción de la *minga*, la presentación de personajes: Calandria y Guacha, etc., y el empleo de términos de habitual uso en el criollo: *payador, matrero, paisanaje, guacha, gaucho, facón, léido,* en la aceptación gauchesca de hombre de conocimientos, *estancia,* en la acepción criolla, *pago, cajetilla, cáido,* por llegado, *gringo, macanudo, parejero, ahijuna, mentao, junción, ¡qué bolada!, malevo, matufia,* etc. Sin embargo, pese a que la acción ocurre en el norte de la República, los labradores no bailan ni zamba, ni chacarera, ni bailecito; tampoco hay en sus palabras la evocación de las flores, pájaros y lugares típicos, con lo que habríase acentuado el color local de la obra. El Calandria de *Ley Suprema* tiene un parentesco psicológico con el de Leguizamón: gracioso, irónico, travieso y valiente, colocado siempre de parte de la justicia y del derecho a los cuales tributa su brazo y su facón. Trejo, en su género peculiar, triunfaba ya entre aplausos y escándalo de voces; hacía zarzuelas cuyos personajes eran los compadritos; y él mismo había sido uno de éstos, en la acepción más acentuada del vocablo, no porque en su hogar se le estimulara para ello con el ejemplo, — lejos de eso — sino porque el ambiente que en ese entonces seducía a gran número de jóvenes, los formaba así, venciendo en ocasiones a la fuerza reparadora del hogar y de la escuela. Trejo salió ganancioso, pues, sin someterse a la seducción y práctica definitiva del compadrazgo, captó todas las características del medio y lo entregó a la escena.

Entre todas las zarzuelas de Soria es *El Deber*, la que reúne mayores elementos criollos. Le puso música el maestro Antonio Reynoso. La estrenó en el Olimpo, el 29 de octubre de 1898. Tiene un acto y tres cuadros, y alternan en ellos la prosa y el verso. La plana mayor del género chico español desempeñó los primeros papeles. Allí Rogelio Juárez, encarnaba el carrero Wenceslao; Tapias, el bombero Pascual; Sara Ortiz, a la Ramona; San Juan, a Don Fidel; Félix Mesa, a Genaro, el maestro de guitarra. La escena, como en *Justicia Criolla*, es el conventillo, para el primer cuadro. Desfilan por el clásico patio, los tipos más antitéticos: la gringa Giacumina con su hija criolla y apetitosa; la vieja tiradora de cartas, fraguando los eternos conflictos entre los ingenuos y llevando y trayendo chismes. Genaro el guitarrista; Pascual el bombero típico; Wenceslao el carrero decidor y valeroso; Martina, la seducida; Fidel, seductor y traicionero; falta el buen gallego, polemista y filósofo, que casi en todas las obras del género, constituirá después el centro de la gracia encarnado por los Muiño, Pomar, Mangiante, etc. y faltan también los niños, flores de amor, que abundan en los conventillos, como que son ellos el pueblo futuro, salido de ese crisol de razas que es Buenos Aires. No faltan, ni el vigilante, ni el curioso. Hay escenas de *El Deber* que parecen la animación de un cuento de Fray Mocho, de un diálogo de Cruz Orellana o de Miguel Osés. Diré, desde ahora, que el argumento es interesante, con sus tonos de dolor y sus lumbraradas de filosofía. Don Fidel protege al bombero Pascual, de cuya esposa, Martina, es amante, malgrado las protestas de ella. Pascual tiene celos de su mujer, pero lejos de sospechar de su benefactor. Su desconfianza recae en el carrero Wenceslao, íntimo amigo que en definitiva es quien lo defiende con sinceridad. Y una tarde en que Fidel se halla con su amante en una casa de citas, estalla un incendio quedando ellos en inminente peligro. El bombero que llega hasta donde están los amantes, es Pascual. En la conciencia de éste chocan la fuerza del odio y la del deber. Triunfa ésta y el marido engañado, cede ante el soldado del

deber, y postergando para después la venganza, Pascual salva a los dos. Episodios secundarios, pero de gran interés costumbrista matizan la obra en la que despunta el dramaturgo de *Política Casera, Cristián* y *El escudo*. Los tipos de Giacumina y Wenceslao están bien analizados, especialmente éste último cuyo léxico nos ofrece una rica ejemplarización de términos arrabaleros y refranes tan en boga en Buenos Aires de fin y de principio de siglo: veamos algunos vocablos: *estrilo*, por enojo; *biaba*, por paliza; *espiante*, por huída; *requinto*, arreglo del sombrero a la manera de los compadritos, sesgado y con el ala delantera bien levantada; *palpitar*, por presentir; *tuitas*, vocablo gauchesco que significa, toditas; *mancarrones*, por caballos de tiro; *chata*, por carro de carga; *corte*, por importancia; *corte*, por las múdanzas en el baile; *percantina*, amante, a veces, novia; *minas*, mujeres; *esquinazo*, por dar al traste; *no te pasés*, por no me ofendas; *castañazo*, por puñetazo; *ché; ché, pará*, por detente; etc. El monólogo de Wenceslao es un ejemplo de lunfardismo, valioso para conocer hasta qué extremos el tema popular porteño habíase adueñado de la escena. Después, en ninguna revista, faltó el monólogo, y son famosos los que hacían Enrique Muiño, Florencio Parravicini, Luis Vittone, Segundo Pomar; aún hoy, logran aplausos en esta manera de presentarse, muchos actores.

El Deber es rico en dichos de factura criolla o acriollada; frases llenas de intención, suerte de metáforas que a fuerza de ser repetidas, quedan definitivamente incorporadas al léxico popular. Estas obras, como las de Trejo, Ocampo, y Spuch, tienen un valor filológico y un valor de historia de ambiente y de época que las salvará del olvido, pue, ellas servirán de guía a cuantos quieran compenetrarse de un aspecto de vida porteña entre 1889 a 1900. Veamos algunos períodos de El *Deber*:

I. *Y la que estrile, al instante*
con la polca del espiante
pica espuela al mancarrón.

II. *Qué miedo le dá al talón*
cuando la media está rota!

Esta bravata recuerda a la que figura en *Juan Moreira*: «¡Pudiendo estaba una mosca en la tela de una araña!».

III. *Ese no es más que un mancarrón pa las cuartas.* Frase despectiva muy usual entonces.

IV. *Ché, sujetá el mancarrón;*
que si se viene al galope
puede dar un tropezón...

He aquí una negativa dicha con un eufemismo «sui géneris», muy gauchesco y muy de arrabal. Veamos, ahora este otro ejemplo: flor de romanticismo orillero:

Cuando sentado en mi chata
voy con carga a la estación,
los recuerdos de la ingrata
son para mi corazón
una carga que lo mata.

Y por último este espécimen:

Pensando dar el esquinazo
al estrilo que tenía...

Pintura feliz de un compadrito de la época, es el monólogo de Wenceslao (escena VII); no es este personaje el holgazán y pendenciero, mantenido por rameras o respaldado por las argucias del juego; es el compadrito trabajador, de los que empleaban su haber en atavíos de rigurosa moda entre los de su clase: pantalón a la francesa, saco cortón, enchaquetado, con sus dos cortes en el ruedo posterior; pañuelo de seda con letras bordadas en seda roja; sombrero requintado o «budinera» gris claro, y zapatos de taco alto con puntera aguda. Agréguese a todo ello, una melena partida al medio casi a lo nazareno, y bigo-

tes retorcidos a fuerza de bigoteras. Andar jacarandoso, mirar desafiante, habla de tono un si es no es despectivo: tal la figura aproximada de los sucesores raciales del gaucho que se quedó en extramuros, mezclándose con extranjeros, y haciéndose a un ambiente que ni era la civilidad auténtica ni era el campo.

Oigamos, pues, a Wenceslao en su monólogo:

¡Qué vida más arrastrada! Sobre andar uno pobre, los negocios de las mujeres lo embarullan más. Los celos de la Josefina por un lado, las peleas con doña Giacumina por otro, y pa final, lo ofendido que está conmigo Pascual, me tienen la cabeza más caliente que un asador al fuego. Es que las mujeres a veces emborrachan más que el vino. A veces pienso no ocuparme más que de la chata y los mancarrones, trabajar mucho, ver si le espianto al patrón algún viaje que me dé pa la «copa» y volverle la espalda a tuitas las hembras: pero como ellas pa hacer el amor no pagan patente, se le atraviesan a uno en el medio, y ya metido uno en el medio, no hay medio de volverse pa trás. Y luego que si me paro en una esquina, me requinto el chamberguito y me pongo así como distraído a cantar entre dientes algún estilo, ya se sabe, cuanta vaga pasa por cerca de mí la hago de fijo palpitar; se me acerca, se sonríe, me echa unas miradas más puntiagudas que la punta de mi cuchillo, nos hablamos un poco, me doy con ella un poquito de corte, y en el primer baile con corte que se presenta, yo no me quedo corto y sigo la bolada hasta que me aburre y entonces si que la hago un corte de . . . . amóres y espianto.

La intervención de tipos cómicos extranjeros presta color y movimiento a muchas obras de Soria. Así vemos al inglés Jaime de *Ley Suprema*; al gallego José, de *Justicia Criolla;* al francés Roberto, de *Amor y Claustro*; a la Giacumina, de *El Deber* y al cura Benvenuto, de *Amor y Patria*, ambos italianos. La presentación de personajes extranjeros en la escena argentina no es de la época de Sardetti; data de *El amor de la estanciera*, 1792, en que intervienen especialmente tipos de portugués, ridiculizados por el pueblo a raíz de los frecuentes conflictos en-

tre España y Portugal; luego se llevó a escena al brasileño cuando nuestro país sostuvo la guerra de 1825-28.

Ya en 1896, Soria habla del tango, para referirlo a 1866. No voy a discutir aquí la seguridad de que en la época de la guerra del Paraguay se bailara el tango, porque no hago historia de danzas, sino pasajera referencia de ellas, pero en *El Deber* lo hace tararear y obliga al actor a realizar los cortes propios de esa danza cuyo origen africano, para unos, y andaluz para otros, es materia de polémica actual. Lo cierto es que Soria lo introduce en *El Deber* poniendo en boca de Wenceslao estas frases:

¡Ya lo creo! Y conmigo que vamos a bailar un tango así (tarareando) *muy apretaditos.*

Ya hemos escuchado en el monólogo esta expresión:

... y en el primer baile con corte que se presenta, ya no me corto y sigo la «bolada» *hasta que me aburre ...*

No cabe duda que se refiere al tango con corte y quebrada de aquellos tiempos.

Raro es, como dije antes, que Soria, catamarqueño y amante de su terruño, eludiera en sus obras la danza criolla: zamba, bailecito, chacarera; en cambio nos habla de mazurcas, polcas, etc. Tampoco hace cantar vidalitas, que hubieran encuadrado tan bien en *Ley Suprema.* En *El Deber* menciona el *estilo,* canción sureña.

Soria como Trejo, llevó la figura del compadrito a la escena, tipo original que representa la transformación del paisano en sujeto urbanizado. Su pintura es un documento para la historia.

Estos autores, han prestado un gran servicio a los estudiosos de la evolución del pueblo argentino, conservando en la urdimbre de sus obras, ingenuas si se quiere, el elemento documental de tipos sociales, usos, costumbres, léxico, refranero, palpitaciones cívicas de la hora, recogidas con fidelidad y tal como el pueblo los sentía. Son espejos de su tiempo.

Entre las zarzuelas menos meritorias de este autor figura *Los*

perjuros, de expresión fácil y acción supeditada a las convenciones del género; *Yankees y criollos*, de concepción moderna, si bien ofrece un verso flúido y una acción movida, no tiene para nosotros el mérito de *El Deber*. Fué escrita en 1916, época en que la *revista* alcanzaba un apogeo indiscutible; descollaban en este género, en diversos teatros, Vittone, Pomar, Muiño-Alippi, a ratos; Parravicini, Ratti, Rogelio Juárez, Lamas, Ligero, León, Perdiguero, Mesa, Perales, españoles éstos últimos y acriollados, como Perdiguero y Mesa, de actuación tan larga en los escenarios de Buenos Aires. La revista del tipo de *Yankees y criollos* todo lo invadió. Hasta el Teatro de la Opera, templo del arte lírico donde se consagró Caruso, convirtióse en escena de revista y allí vimos la disparatada *De Buenos Aires al Far West*, con Vittone-Pomar.

SORIA, DIRECTOR DE COMPAÑIA Y AUTOR DE DRAMAS

El argentinismo de Soria puesto al servicio del arte dramático con una gran fé y un auténtico amor, fructificó para bien de autores y actores; a los primeros les señaló derroteros para su mejoramiento y hasta implantó la justiciera participación que les correspondía como creadores; a los segundos, les enseñó a trabajar, arrancándolos, muchas veces del picadero, para educarlos en el difícil arte y presentarlos en escenarios de la mayor importancia y ante públicos más exigentes. Les corrigió la dicción, mejoró tras fatigosas pruebas, la mímica de actores, ex acrobatas; les dilató el horizonte de su cultura, y les dió sus propias obras para que triunfasen. Fue un organizador inteligente cuyo sueño más acariciado era el de resolver con bien para nuestra patria la difícil ecuación del teatro. Pueden sus obras presentar y representan blancos a la crítica estética; pero su acción personal en favor de nuestra escena, merece permanente gratitud. Y es lamentable que algunos tratadistas ni siquiera lo citen, no obstante haberse beneficiado éstos con el progreso del arte dramático argentino al que tanto contribuyó

Soria por espacio de casi medio siglo. Olvidar a Soria es borrar una época del teatro; es ignorar que él con Trejo, Spuch, Ocampo, Argerich y el mismo García Velloso, han creado un tipo de zarzuela: la criolla, y que ha sido un costumbrista cuyas obras quedarán como pinceladas de fiel colorido en la historia del teatro.

En 1899 hasta comienzos de 1901, Ezequiel Soria había recorrido Europa, mas no con la superficial curiosidad del turista, sino con el hondo afán investigador del estudioso. En las grandes ciudades frecuenta teatros, conoce a grandes artistas, recibe provechosas enseñanzas. Y, al regresar a su Buenos Aires, sueña con la dignificación de nuestra escena, y concibe planes de acción orgánicos de probabilidades artísticas seguras. No faltaron al primer llamado, hombres tan buenos y líricos como el propio Soria; el animador de 1892, aquel Mariano Galé que le estrenó la zarzuela criolla primigenia, vuelve a señalarle el camino. Ambos demostrarán la fuerza de su idealismo en el escenario del Victoria. Formarán una gran compañía. Allí los esperan para colaborar Adela Martínez, Concepción González, el grave Salvat, el cómico Manuel de la Haza, y otros actores de prestigio, que no obstante ser extranjeros, consagrábanse con laudable voluntad a los temas argentinos. Soria actuaría como director artístico y Galé como director de escena. Anunciáronse las obras: *Luz de luna y luz de incendio,* de Coronado — actualmente se la denomina *Bajo la tiranía* —; *La piedra de escándalo,* del mismo poeta; una traducción del *Ruy Blas,* hecha por Mitre; *La batalla de Santa Rosa,* de Eduarda Mansilla; *Los amores de la virreyna,* de Enrique García Velloso; *Política casera* y *Entre el fuego,* de Soria. Gran promesa era la compañía y gran perspectiva de arte la enunciación de las obras. En agosto de 1901, preséntase la compañía estrenando el drama en cuatro actos de Soria *Entre el fuego.* Público anhelante colma la sala. Existe vivo interés en comprobar los adelantos del conocido autor. Y ese interés no resulta defraudado. *Entre el fuego* es una obra de honda dramaticidad, de penetrante enseñanza; su cuarto

acto, supone un conocimiento cabal del ambiente, de las pasiones, de los individuos. Suma episodios de un costumbrismo auténtico. Esta impresión fué la del público de la época que consagró el esfuerzo de Soria, y fué también la de la prensa sensata que en artículos enjundiosos defendió nuestro teatro del desdén de muchos extranjerizantes, cuya indiferencia o cuyos ataques fueron precisamente valladares en la marcha ascendente de nuestros empeños artísticos.

Después de *Entre el fuego, Luz de luna y luz de incendio,* de *Electra* — piedra de ruidosos escándalos —, y de alguna más, cayó el telón del Victoria . . . El ensayo había fracasado económicamente, pero el prestigio de la iniciativa tuvo proporciones de lección. José J. Podestá que había hecho en años anteriores una verdadera bohemia teatral por diversas salas, sin lograr una estabilización compensadora, procuró antes que otro, el concurso intelectual de Soria. Y ambos fueron al Apolo, que, desde entonces inicia una suerte de edad de oro. En el Apolo, Soria fué no solamente un maestro de escena, fué hasta maestro de primeras letras... Allí montó *Piedra del escándalo,* que se estrenó con gloria en 1902; *Al campo,* ese drama tan propio de nuestro medio, de Nicolás Granada; preparó *Jesús Nazareno,* de E. García Velloso; su *Política casera; Canción trágica,* de Roberto Payró; en 1903, reintegrado al país después de una breve jira, dió a conocer *Caín,* de García Velloso.

Alejado de José P. Podestá, se incorpora a la compañía que Gerónimo Podestá tiene en el Comedia, y es en ese escenario donde, mientras entrega al público su arreglo titulado *El medallón,* y su intenso drama *Cristián,* prepara el estreno de *M'hijo el dotor,* de Sánchez, *Lázaro,* de Ricardo Gutierrez, *La gaviota,* de Granada, y *Alborada,* de García Velloso.

En 1904, continuó ejerciendo la dirección artística del Comedia. Fué aquel un año glorioso para el teatro argentino. Bastaría la mención del estreno de *Jetattore,* de Gregorio de Laferrere, para justificar mi aserto. En ese mismo año, se revela Julio Sánchez Gardel con *Almas grandes*; estrena Florencio

Sánchez su *Canillita* y persiste la compañía de Gerónimo Podestá en su anhelo de hacer buen teatro, adoctrinado como está por el prestigioso director. Soria ha dignificado la escena argentina. Con patriótica generosidad, abrió las puertas a una verdadera aristocracia del ingenio. Y esto es ya bastante para vivir en la historia de nuestro teatro.

Pero, mientras sirvió con su talento directivo las obras de los nuevos y de los viejos, concibió también las suyas, ofreciéndose al público de Buenos Aires, no ya como zarzuelista, sino como autor de dramas. Dueño de vasta cultura literaria, con un concepto juicioso del teatro, y con larga experiencia acumulada al través de una ininterrumpida acción creadora y orientadora, pudo Ezequiel Soria aspirar a éxitos mayores con obras de factura superior. Y así encontramos en *Política Casera*, en *Cristián*, en *El escudo*, en *Amor*, a un autor de garra que, sólo con haberse detenido algo más en mejorar la arquitectura de sus dramas, habría deparado al teatro valores de mayor relieve artístico. Pero Soria era un bohemio que no pulía sus creaciones. Era el bohemio de talento, espontáneo en la producción, pero remiso en esa revisión analítica que permite desbrozar y embellecer con ello, lo que se ha concebido. Sin embargo, ¡cuánto hizo y cuánto ha enseñado!

Tuvo no sólo el sentido objetivo del color local; otro sentido que llamaría espiritual del *color* de ambiente, le permitió pintar lo externo y sugerir claramente lo interno.

El público de Buenos Aires, consagró muchas de sus obras, cuyo examen haré más adelante, y magüer los años transcurridos desde su estreno, siempre las recibió con agrado y aplauso. Ved, sino, el caso de *La Beata*, aquella zarzuela en seis cuadros estrenada en el Apolo el 21 de marzo de 1902. Le puso música Antonio Podestá. Su vitalidad escénica era sorprendente. Ella sirvió de obra inicial de las compañías de José y Gerónimo Podestá. En 1909, Pablo Podestá lograba éxitos rotundos interpretándola. Aún en 1911, la aplaudían en el Apolo. Esta frecuencia de *La Beata*, en los escenarios porteños, debía-

se a dos circunstancias concurrentes: su argumento y su brevedad.

El poeta de *Celajes;* el zarzuelista de *El año 92;* el autor de aquellos arreglillos cómicos del tipo de *El eterno tío,* o de los apropósitos como aquel viejo *Hambre o Arte,* entra al siglo con la ejecutoria estimable del dramaturgo, y en franca emulación mejoradora con los viejos y con los nuevos, traspone todavía un cuarto de él, acertando muchas veces, sucumbiendo algunas a ciertas exigencias inestéticas de la época, pero siempre sintiéndose argentino hasta el fondo de su corazón y soñando para su patria el buen teatro que aspiraban con Galé en los días líricos de 1901.

Espejo de costumbres es *Política Casera. La Nación* la elogió contrariando una norma sostenida con firmeza. En esa oportunidad el crítico D. Enrique Freixas, expresó desde su prestigiosa tribuna que por primera vez el diario de Mitre podía ocuparse del teatro Apolo donde se había representado «una obra que realmente lo merece». El idealismo político de los viejos revolucionarios argentinos ha dictado lecciones de abnegación y de martirio a las nuevas generaciones, pero su enseñanza debió fracasar en muchísimos casos frente a las imposiciones invencibles de los intereses creados, de las ambiciones, o simplemente, de la falta de arraigo en las ideas de los hombres jóvenes. Factores decisivos intervienen para determinar las claudicaciones políticas en los personajes que Soria analiza: el deslumbramiento del poder que siempre ha torcido los buenos caminos inspirando la traición, el fraude, la servidumbre moral, y hasta el crimen. Patricio, el viejo revolucionario de *Política casera* puede hallar su igual en el *Soñador* de Coronado, en cuanto a la firmeza de sus ideas y al esforzado tesón con que las tremolan como banderas de su vida espiritual, sin que las malas artes de los adversarios puedan quebrantarlos en su tenacidad. La diferencia entre el carácter de uno y otro, finca en el desenlace: el viejo de Soria, como un nuevo Tristán, arráncase las vendas que cubren su herida y deja que la muerte entre en su cuerpo, deses-

perando ya volver a contemplar a su vera la gloriosa realidad de la democracia. El hombre de Coronado, tiene 40 años, y fuerzas morales y físicas de reserva para seguir luchando por el ideal, y así lo hace.

La contramarcha política es una costumbre criolla que Soria captó sin mucho esfuerzo. A largos años de distancia de *Política Casera* asistimos a las más increíbles apostasías cívicas, provocadas por el reparto de prebendas. Ya el juramento de ciertos ciudadanos no tiene ninguna trascendencia porque puede ofrecerse el caso de que el mismo funcionario que jura cumplir y hacer cumplir las leyes, es el que luego da personalmente, el ejemplo de violarlas. El idealista que lucha porque la patria alcance todas aquellas virtudes que cimentarán su prestigio ante el mundo, es, en ciertos ambientes argentinos, figura casi legendaria por lo excepcional, tan viciados están muchos núcleos populares, por la corrupción predicada como doctrina, por la compraventa de conciencias y por el ejercicio desmesuardo de la violencia. Trejo ha sido un hábil traductor de estos conflictos, y ha preferido presentarlos bajo la máscara regocijante: tal en *Los Políticos* o *Un día en la Capital*, donde frente al retrato de las viciadas costumbres políticas de la época, fluye de la acción misma el ataque, a esas costumbres y la enseñanza.

En esta obra Soria preséntase como autor dramático después de haber triunfado como zarzuelista. El ensayo había sido promisorio, y, salvo *Agua y fuego*, cuatro actos realizados en colaboración con García Velloso, y otras obras hechas a la medida de determinados actores, aquél afirma los prestigios del hombre de teatro. Claro está que no es una pieza definitiva en sus valores; que presenta blancos a la crítica; que todavía se advierte la influencia española; pero sepamos que es el de Soria un teatro de precursores, y este es, precisamente, su mayor mérito.

En *Cristián*, insiste Soria en el tema cívico que asume proporciones trágicas agitado por un drama íntimo. En provincias, la política es como un aire que penetra en todas partes y que en

todo pone su nota de bien y mal. Y en el caso de *Cristián* supedita al amor, a la libertad, a la vida misma. El fervor partidista distancia a las familias, levanta a muchos ruines y provoca la catástrofe de mucha gente de bien. Ved como es así:

Doña Carmen y don Juan Quiroga formaron su hogar. Cristián el único hijo crece ignorando las miserias del mundo. Pero un sujeto con relieves de caudillo — Ordóñez — que es el amante de doña Carmen, paga a unos criminales para que asesinen a Quiroga. El atentado se realiza, pero no sin que los viejos y leales servidores de la víctima, en una defensa encarnizada, maten o hieran a varios de los agresores. Ordóñez manda encarcelar a Juan de Dios, padre de Delia, y es preciso que ésta, que es la prometida de Cristián, se case con Baldomero, testaferro del caudillo, para que el pobre anciano obtenga el indulto. Crisanto, Julián Castro, y Juan de Dios, fragúan una revuelta para derrotar a Ordóñez. Son los portadores del espíritu justiciero, frente a la tiranía de los canallas posesionados del mando. Cristián ha perdido a su novia. Ha comprobado el amor culpable de su propia madre. Comprende, tras una serie de pruebas, que Ordoñez representa el crimen, la expoliación y el despotismo. Y cuando estalla la revolución, él se pone al lado de los rebeldes y muere en la contienda. Ordóñez en un arranque de jactancia, velado apenas por el dolor de ver muerto a Cristián — hijo suyo, hijo del adulterio — exclama:

¡Ordóñez triunfa siempre! Pero esta vez . . . con ese cadáver allí . . . sangre de mi sangre . . . ¿Es triunfo . . . es triunfo o es derrota?

La pintura del ambiente es exacta, como que Soria provenía de las provincias. El caudillo vengativo y sin escrúpulos que alcanza las posiciones sin parar mientes en lós intereses morales y materiales que tenga que avasallar; la mujer seducida; el criollo que entrega su vida por un ideal cívico personificado en un hombre bueno; el sicario que cumple fielmente las órdenes del canalla entronizado; todos estos tipos figuran en *Cristián*, bien pintados. La clásica revolución lugareña y la consabida interven-

ción que arregla a los que mandan y castiga a tiros a los rebeldes, por mayor que sea su razón, — si el que manda está con el gobierno nacional—,hállase dentro de las costumbres de provincias. Había pueblo capaz de pelear contra el mal gobierno; había decoro y vergüenza.

Soria ha mejorado su criterio de la escena. Cada vez se aleja más del influjo de la zarzuela, evitando monólogos, situaciones demasiado convencionales, y explicaciones de fin de obra. Los hechos lo dicen todo. Ese es el mérito, porque el teatro es acción y no discurso.

Después de preparar el estreno de *Sobre las ruinas* de Payró y *Locos de verano* de Laferrère, abandonó el escenario para desempeñar la secretaría de una intervención nacional decretada por el presidente Quintana. Lafèrrere lo substituyó en el cargo, hasta 1908. fecha en que se alejó de Gerónimo Podestá para dirigir en el Moderno, la compañía del Conservatorio Labardén. Reintegrado al teatro, lo hizo dirigiendo la compañía de Florencio Parravicini en el Argentino donde estrenó *Los Peñaflor,* arreglo de una obra francesa, en la que el notable actor encarnara el papel de Rudecindo, comandante provinciano de que me ocupo en otro lugar. Esto acaece en la temporada de 1909. El teatro argentino hasta 1910 ha sufrido rudos altibajos, pero, ha cimentado su existencia. Autores talentosos han recibido en sus tablas de consagración del aplauso. Laferrère, Sánchez Gardel, Roberto Payró, Iglesias Paz, García Velloso, autores de la primera década, han prestigiado las filas de los que desde 1860 venían dando luces a la escena y se llamaban Coronado, Echagüe, Leguizamón, David Peña, Granada, continuadores de la tradición artística de Manuel Belgrano, Miguel Ortega, José Mármol, Claudio Cuenca. Triunfaron en su hora los Ocampo, Trejo, Soria, Spuch, Argerich, que en el género menor prolongaban, a su vez, la tradición de los saineteros criollos de *El amor de la estanciera, Las bodas de Chivico y Pancha, Un día de fiesta en Barracas. El detall de la acción de Maipú,* etc. Todos mancomunados en el mismo ideal de elevación artística del teatro, que

desde los días preclaros del Coliseo Argentino de 1804, hasta la creación de la Sociedad del Buen Gusto, en 1817, con Pueyrredón; y desde las numerosas asociaciones que se fundaron en el último tercio del siglo pasado, con Rafael Obligado, Martín Coronado y otros hasta los organizadores de los concursos, y el Conservatorio Labardén, han venido concretando esfuerzos, a veces abnegadamente. Soria contribuyó poderosamente a este auge, especialmente desde 1892 a 1919.

El problema de *El escudo* es el común denominador de gran número de obras argentinas. El inmigrante que se enriquece al cabo de prolongado bregar y de dolorosas vigilias. Forma su hogar, y son los objetos de su amor los que, fascinados por la vida social, agotan la fortuna reunida con dolor. El hombre que creyó haber alcanzado el descanso compensador, comprueba que debe comenzar de nuevo, con la penosa diferencia de que tiene muchos años más, y, acaso, menos esperanzas... Se iniciará con el viejo escudo que conservó al llegar a Buenos Aires. ¿No hay en esto paralelismo de fondo con *Al campo* de Granada? El drama que plantea Soria en *El escudo* es familiar al medio argentino, donde tantas fortunas se derrumbaron carcomidas en su base por la vanidad de quienes polarizan todas sus aspiraciones y actividades en el deleznable éxito del lujo en los salones. El héroe de Soria es el retrato de centenares de «gringos» vencidos por el ambiente familiar impregnado de orgullo y de prejuicios, tan ajenos a la modalidad del humilde inmigrante de ayer. Y seguirá siéndolo porque el prurito de la figuración que tantas honestidades ha manchado y tantas fortunas ha destruído, no es mal de una época, sino de todos los tiempos, más aún en los pueblos cuya aristocracia asiéntase, salvo raras excepciones, en un pasado oscuro, de miseria y de trabajos, pasado que honra al que ha sabido elevarse con la virtud de su esfuerzo fecundo, pero que los usufructuarios de ese pasado, ocultan rigurosamente movidos por infundada vergüenza, sin comprender que hay grandes apellidos sociales que sig-

nificaron en su origen, muy escasa fama de honestidad y de trabajo.

En la actualidad, los autores continúan aprovechando el tema, desarrollándolo ya en el drama, ya en el sainete, pero, el fondo es el mismo dolor, es la misma enseñanza; tanto *El Escudo*, como *Al campo*, como *Las de Barranco*, sean cuales fueren sus diferencias formales siempre tratan del hogar en quiebra por causa de la vanidad.

Enrique Muiño estrenó en el Olimpo el drama de Soria en tres actos intitulado *Amor*, en el que se desarrolla un tema arquetípico de nuestra sociedad aluviónica: el inmigrante que da su trabajo de sol a sol y luego es desposeído por el político villano que a fuerza de retorcer el sentido de las leyes, logra para sí todas las ventajas. El hijo calavera del usurpador completa la obra deshonrando a la ingenua hija del inmigrante don Ermette. Luego intervienen factores decisivos, para torcer el curso de los hechos hacia un desenlace reparador, entre ellos, la publicación de los desmanes de Don Antonio, el político, y la glorificación de amores insospechados, entre Miguel, seductor, y Rossina, la hija de Ermette; y Pepita, la niña rica y Pedro Cattáneo, hijo de otro de los esquilmados por Don Antonio. La escena acaece en una pintoresca isla del Delta.

La realización de la obra es meritoria. Soria ha pintado con exactitud el carácter del itálico Ermette, prototipo del inmigrante, celoso de lo ganado con el esfuerzo de su brazo y defensor implacable de la honra de su hija, dispuesto siempre a la «vendetta», más por causas ampliamente justificadas. Su frase al final del segundo acto, parece inspirada en la del Rey Lear, de la famosa tragedia de Shakespeare.

La enseñanza que busca el autor, halaga, pero la realidad es muy otra. ¡Cuántos Ermetes, con menos suerte que el isleño de *Amor*, lloran en muchos rincones del país la pérdida de su trabajo, a manos de picapleitos y de políticos sin dignidad!

El ambiente está dibujado con acierto en todo lo que concierne a la vida del trabajador isleño.

Dentro de lo cómico Soria no ha sido tan eficaz. Su vena es dramática, y cuando se entrega a las exigencias del sainete, pierde su fuerza. En el arreglo de una comedia francesa que Florencio Parravicini estrenó con el nombre de *Diógenes*, en el Argentino (1918), puso el hábil escritor empeños superiores, pero, malgrado el éxito personal del actor, la obra en sí fué combatida por débil y por sumar elementos artificiosos. Desde luego, el arreglo fué realizado con el objeto de que el gran cómico tuviese oportunidades para alcanzar el aplauso del público.

Tanto el argumento como el desarrollo de los tres actos preparan ese lucimiento, y es por eso por lo que los demás personajes aparecen como desdibujados. Es el defecto de muchos autores. Hacer obras a la medida de las capacidades de un determinado artista.

En este error incurrieron autores prestigiosos que compusieron obras para Orfilia Rico, Camila Quiroga, Roberto Caseaux, César Ratti, etc., sacrificando muchas veces la espontaneidad y el curso lógico y natural de los episodios en beneficio de una situación de lucimiento para la primera figura.

En Diógenes triunfa el holgazán, protegido por el dueño de una especie de café cantante. Trátase de un cínico al que, por cierto le resulta muy holgado el nombre evocador del filósofo griego que habitaba el tonel. Vive de los demás, y, el peso que dá, es de algún otro. Es el centro de gravedad de todos los episodios de la obra y, como todos lo abandonan, la providencia viene en su ayuda en forma de un testamento del dueño del «Venus Royal» que lo convierte en millonario, final sin ninguna enseñanza moralizadora.

Hay actores que matan la facultad creadora del autor teatral. Soria pudo salvarse porque era talentoso, y porque su obra anterior, le resguardaba de estas caídas que tanto daño han hecho a la escena argentina.

Del mismo carácter reidero de *Diógenes* fué aquel otro arreglo en dos actos intitulado *Los Peñaflor*, y que, estrenado en el Apolo

por Parravicini el 1º de octubre de 1910, alcanzó gran éxito. Parravicini había encarnado el papel de Comandante Peñaflor, heroe teórico de numerosos episodios guerreros. La trama es simple, El Comandante tiene un sobrino, Gustavo, a quien ayuda, y tiene también una preciosa hija — Irma —; ambos jóvenes se aman, pero don Rudecindo Peñaflor no permite que ese cariño florifique, y se opone al casamiento. Para evitar que el tío le retire su amparo se finge casado, aunque su idilio con Irma continúa, no obstante pretenderla un sabihondo lugareño, aspirante a gobernador. Claro está que Irma conoce el recurso. Ocurre que el Comandante realiza un viaje a Buenos Aires y las cosas se complican. Para evitar las iras de Don Rudecindo, Gustavo obtiene que su amigo Alberto le preste su mujer y su nene para llevar adelante la farsa. Todo se descubre al fin, pero como Gustavo ha logrado un magnífico puesto, el fiero comandante cede su hija y la paz reina en los corazones.

Como se advertirá, esta obra es un traje a la medida del primer actor cómico.

Mencionaré todavía, otras piezas no tan afortunadas, pero que reúnen valores documentales: *Leticia, Bodas de plata, La última comedia, Bravucho,* y *Vida nacional*; estrenadas con diferencias en el tiempo, pero que, por su relativo mérito, pueden quedar ubicadas en el mismo plano.

COLOFÓN

¿Cuáles son los valores de Ezequiel Soria?

El haber creado la zarzuela criolla; el haber sido maestro de actores; el haber cultivado el sano costumbrismo salvo caídas que ya he señalado; el haberse convertido en fuerza depuradora del teatro argentino, consagrando a tan noble propósito su talento, su juventud y su propia economía. La crítica sensata reconoce en Soria estas virtudes. Pero no han faltado quienes pretendieran colocarlo en el limbo de nuestra literatura escénica. Estos catones le exigían

al teatro argentino una plenitud de medios técnicos y expresivos, cuando no había sorteado aún las dificultades propias del comienzo. Negaron a Trejo, a Ocampo, a Soria, porque escribían zarzuelas; pretendían de ellos, obras que pudieran rivalizar con las de los mejores autores extranjeros, como si el teatro argentino hubiera de ser una excepción en la regla universal que impone siglos de ensayos, como ha ocurrido con el teatro español y francés, por ejemplo. Para mí, la obra de Soria tiene la importancia de una piedra sillar en la arquitectura de nuestro futuro teatral. Es obra de precursores, como lo es la crítica misma. Mientras nuestra nacionalidad no tenga fisonomía propia; — como ya lo expresara Rojas en sabio apotegma filosófico — cuanto se realice será gestión preparatoria, sí, pero embellecida por eso mismo, porque será gestión abnegada, a veces sin laureles. Con sus facetas de originalidad, sus pinturas de ambiente, sus documentaciones de carácter filológico, y además, con un sentido hondamente augural de la patria en su plenitud de glorias, esta obra de los precursores será el elemento ilustrativo de cada época y el cimiento sobre el que habrán de levantarse las realidades artísticas más grandes del futuro argentino.






UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 128838825